تنقیدی مسائل
ریاض احمد
Meer Zaheer Abass Rustmani

تنقیدی مسائل

ریاض احمد

کتاب : تنقیدی مسائل

مصنف : ریاض احمد

ترتیب و تہذیب : ڈاکٹر اسلم رانا

سرورق : تنویر مرشد

دوسرا ایڈیشن ۱۹۹۱ء

تعداد : گیارہ سو

قیمت : ۱۰۰/۰۰ روپے

طابع : ضیاء الحق قریشی

مطبع : ایف اے ایس پرنٹرز

۴۳- ریتی گن روڈ لاہور

تنقیدی مسائل

ریاض احمد

ڈاکٹر اسلم رانا
مقدّمہ، ترتیب و تہذیب

پولیمر پبلیکیشنز، اُردو بازار، لاہور

سیّد امجد الطاف

کے نام

فہرست

دیباچہ — ڈاکٹر اسلم رانا ۹
نقطۂ نظر کی تلاش ۱۶
شاعری میں حسّی تصوّرات ۳۰
اَدب اور صحافت ۴۱
جمال اور ذوقِ جمال ۵۵
ادب اور جمالیات ۶۷
اَدبی تخلیق کا نفسیاتی مطالعہ ۸۳
روایات اور جدید شاعری ۱۰۶
ہیئت کا مسئلہ ۱۲۷
اسلوب ۱۳۷
متخیّلہ ۱۵۰

دیباچہ

"تنقیدی مسائل"، پہلی دفعہ آج سے کم و بیش تیس سال پہلے شائع ہوئی تھی۔ اس طویل عرصے میں کتاب بازار سے تقریباً ناپید ہو چکی ہے۔ لائبریریوں میں یا پھر علم و ادب کے شائقین کے ذاتی کتب خانوں میں البتہ اس کے نسخے موجود ہوں تو ہوں۔ ظاہر ہے کہ یہ محدود تعداد جدید قارئین کی ضروریات کو پورا نہیں کر سکتی اردو ادب کے اساتذہ تو اس کتاب اور اس کے مندرجات سے آگاہ ہیں، لیکن یہ طلبہ کی دسترس سے باہر ہو چکی تھی۔ یہ باتیں اس وجہ سے ذہن میں آ رہی ہیں کہ جب یہ مضامین کتابی صورت میں شائع ہوئے تھے تو ڈاکٹر سید عبداللہ نے جہاں اور باتیں ان کے متعلق کہیں تھیں، وہاں اپنے ریڈیائی تبصرے میں اس بات کا بالخصوص تذکرہ کیا تھا کہ یہ کتاب اردو ادب کے اساتذہ کے لئے بھی مفید ہو گی۔ ان امور سے قطع نظر ایک اور بات جو اس امر کی متقاضی تھی کہ اس کتاب کو دوبارہ شائع کیا جائے، وہ یہ تھی کہ جدید اردو ادب کی تحریک جو اس صدی کی تیسری دہائی میں شروع ہوئی تھی اسکے حوالے سے یہ مضامین معاصر تنقید کی حیثیت سے ایک تاریخی اہمیت کے حامل ہیں۔ وہ جو کہا جاتا ہے کہ ہر عہد اپنی تنقید خود تحریر کرتا ہے:- (EVERY AGE WRITES ITS OWN - CRITICISM) تو اس قول کے مطابق عصری تنقید اپنی ایک الگ اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔ بعد میں آنے والے نقاد گزشتہ عہد کے ادب کو تاریخی تناظر میں دیکھتے ہیں، اس لئے ان کا نقطۂ نظر تھوڑا سا مختلف ہو جاتا ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ کچھ نظریات متحجر ہو جاتے ہیں اور نئے نقادوں کا ردِ عمل بعض

اوقات رچرڈز (I.A. RICHARDS -) کے STOCK RESPON-SES -کی زد میں آجاتا ہے۔ کسی خاص عہد کی تخلیقات کی نئی EVALUA-TION -کیلئے چالیس پچاس سال کا عرصہ کافی نہیں ہوتا۔ اس لئے اگرچہ ان مضامین کی اشاعت سے لے کر اب تک اردو ادب نے تخلیقی اور تنقیدی سطح پر اپنا ارتقائی سفر مسلسل جاری رکھا ہے تاہم موجودہ ارتقائی صورتِ حال کے ابتدائی نقوش کی اہمیت تو اپنی جگہ قائم رہتی ہے۔ ان ابتدائی نقوش کی تفہیم اور ان کا تقابلی مطالعہ جدید تر تحریکات کی تفہیم میں ہمیشہ ممد اور معاون ثابت ہوتا ہے۔

اس عہد کا نقّاد اپنی تمام تر ژرف نگاہی کے باوصف اس جذباتی ماحول کو دوبارہ زندہ نہیں کر سکتا، جس کا اثر معاصر تنقید میں نظر آتا ہے۔ معروضی نکتہ نگاہ اور DETATCHMENT کی اہمیت اپنی جگہ ہے، لیکن نئی تحریکات کے ساتھ ایک ولولہ کی کیفیت بھی موجود ہوتی ہے۔ اس کی نوعیّت بھی ان تحریکات کی تفہیم میں کارآمد ہوتی ہے۔ ہمعصر نقاد کا رویّہ معذرت خواہانہ تھا اس میں تقلیدی انفعالیّت کے سائے لرزاں تھے۔ کچھ ادعا پسندی کی حریفانہ چشمک تھی یا خلوص کا پر اعتماد انکسار۔ یہ سب رویّے ادبی تحریکات کی تفہیم اور ان کی صحیح اندازہ دانی EVALUATION کے لئے یقیناً بہت با معنی ہوتے ہیں۔ اس وجہ سے معاصر تنقید کے نقوش کو برقرار رکھنا فعلِ عبث کی ذیل میں نہیں آتا۔

جدید اردو ادب کے لئے یہ ایک نیک فال تھی کہ جہاں تخلیقی سطح پر لکھنے والوں نے انقلاب اور تجدید کی راہیں متعین کرنے میں ایک پختہ اور راست رَو شعور کا ثبوت دیا، اس کے ساتھ ہی اس عہد کے تنقید نگاروں نے اس شعور کی علمی اساس، اس کی تشریح اور اندازہ دانی کے لئے بھی صحیح خطوط کی نشان دہی کی۔ یوں تو جدید تنقید کا آغاز سرسیّد کے عہد سے ہوتا ہے۔ علم معانی و بیان اور بالخصوص علم بدیع نے جو ادبی معیار مقرّر کئے تھے، ان سے

جدید نفسیاتی یا ترقی پسند تحریک تک کا سفر اتنا آسان نہ تھا۔ اس راہ میں بقولِ کسے "دو چار بڑے سخت مقام آتے تھے"، اگرچہ ان مقامات کو عبور کرنے کا حوصلہ بہم پہنچانے میں حالی، شبلی اور ان کے معاصرین کے بعد ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری، مہدی افادی، عظمت اللہ خاں، نیاز فتحپوری وغیرہ۔ کی مساعی کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

اس کتاب کو دوبارہ چھپوانے کا اہتمام کرنے والے کی حیثیت سے میرے لئے یہ ضروری نہیں کہ میں ریاض احمد کے مرتبے یا مقام کا تعیّن کرنے کی کوشش بھی کروں۔ تاہم جیسا کہ میں نے اوپر عرض کیا ہے، اردو کے جدید تخلیقی ادب کے تناظر میں جدید تنقید کی تحریک بھی ایک خوشگوار متوازی عمل کی حیثیت رکھتی تھی۔ اُس عہد میں جدید نظم کو بالخصوص اہمیت حاصل تھی، اگرچہ ساتھ ہی ساتھ جدید فکشن (FICTION) بھی اسی رفتار سے ترقی کی منازل طے کر رہی تھی۔ تنقید میں بھی زیادہ توجہ نظم پر ہی مرکوز تھی۔ اس تنقید کے اوّلین نقوش میراجی کے "مشرق و مغرب کے نغمے" میں ملتے ہیں۔ اخذ و استفادہ یقیناً اسی قسم کی تالیف کیلئے ناگزیر تھا۔ لیکن میراجی نے جس سلیقے سے اُردو ادب کے قارئین کو مشرق و مغرب کے بعض سر برآوردہ شعراء سے اس کتاب کے ذریعے متعارف کرایا اور اس میں جس اَدبی ذوق اور ٹھوس علمیت کا سراغ ملتا ہے۔ اس نے ابتداء ہی سے ایک ایسا معیار قائم کر دیا تھا کہ ہمعصر نقّادوں کے لئے کسی پست تر مقام سے اپنے قارئین کو مخاطب کرنا ناممکن ہو گیا تھا۔ اس وقت کے اردو ادب کے اساتذہ نے بھی نئی تحریکات کیلئے اپنے دل و دماغ کے دریچے کھلے رکھے تھے۔ اس لئے تدریسی سطح پر ہمیں ڈاکٹر سید عبداللہ، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر عبادت بریلوی، سیّد وقار عظیم، ڈاکٹر تاثیر، حمید احمد خاں، سید عابد علی، احتشام وغیرہ کے نام نظر آتے ہیں۔ اس کے علاوہ انگریزی ادب کے اساتذہ نے بھی اردو تنقید کو نئے معیار سے آشنا کرانے کے لئے معتد بہ خدمات انجام دیں۔

نام گنوانا ایک غیر ضروری فعل ہی نہیں بلکہ اس میں سہو نظر کے باعث کچھ غلط فہمیاں بھی پیدا ہو سکتی ہیں۔ اساتذہ کے علاوہ اس دور میں نقادوں کا ایک پورا گروہ مصروف کار نظر آتا ہے، جن میں سے بعض خود تخلیق کار بھی تھے۔ مثلاً خود میراجی۔ ان میں صرف حلقۂ ارباب ذوق کے ذریعے متعارف ہونے والے ہی شامل نہیں تھے، ترقی پسند تحریک والے بھی ساتھ ساتھ تھے۔ مثلاً ظہیر کاشمیری، عارف عبدالمتین، عابد حسن منٹو، صفدر میر وغیرہ اور کچھ ایسے معتبر نام بھی تھے، جو اپنی جگہ خود ایک ادارہ تھے یا بعد میں ایک ادارہ بن گئے۔ مثلاً ڈاکٹر وزیر آغا۔ ان کو آپ صرف نفسیاتی تنقید کے دبستان تک محدود نہیں رکھ سکتے۔ اِن کا میدانِ تگ و تاز بہت وسیع ہے تاہم انھیں آج بھی حلقۂ ارباب ذوق یا ادبی دنیا کی تحریک سے اپنے انتساب پر کبھی اعتراض نہیں ہوا۔ اسی طرح بعد کے اساتذہ میں ڈاکٹر سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ڈاکٹر سہیل احمد خاں، ڈاکٹر سلیم اختر اور کئی دوسرے نام شامل کئے جا سکتے ہیں۔ پھر وہ لوگ بھی تھے، جو کاروبارِ حیات میں مختلف شعبوں سے منسلک تھے، لیکن ادب و شعر کے لئے ان کی لگن بدستور فعال رہی۔ ڈاکٹر انور سدید اور انیس ناگی کے نام بطورِ مثال پیش کئے جا سکتے ہیں۔ اس قافلے کے پیش رؤں میں یعنی میراجی اور وزیر آغا، سید علی عباس جلالپوری کے ساتھ ریاض احمد کو بھی باتفاقِ رائے شامل کیا جاتا ہے۔ تاہم اسی دور میں الطاف گوہر، ڈاکٹر آفتاب احمد، وجیہہ الدین احمد اور کئی دوسرے لکھنے والے بھی موجود تھے۔ جن کی تنقیدی بصیرت اور علم و فضل سے انکار ممکن نہیں۔ ان سے کچھ بعد منظور علی سید یا شہزاد احمد آتے ہیں۔ موخر الذکر نواب سید علی عباس جلالپوری کی طرح ایک فلاسفر کی حیثیت سے ابھر رہے ہیں۔

ایک بات ان مضامین کے اسلوب کے سلسلے میں بھی گفتنی ہے یا یوں کہہ لیجئے کہ یہ ایک ایسی کیفیت ہے، جسے میں نے ان کے مطالعہ کے دوران اکثر

محسوس کیا ہے، یعنی ان کا اختصار۔ ضرورت سے زیادہ الفاظ استعمال کرنا تو درکنار یہاں تو ضرورت سے کم والی صورت نظر آتی ہے۔ اس کی دو وجہیں میری سمجھ میں آسکی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ریاض احمد یہ فرض کر لیتے ہیں کہ ان کے قاری پیشِ نظر مباحث کے علمی سیاق و سباق سے واقف ہیں۔ دوسرے ایک سوتج میں ڈوبا ہوا لیکن پُر اعتماد مختصر لہجہ۔ اس دوسری کیفیت کو اور لوگوں نے بھی محسوس کیا ہے۔ مثلاً جابر علی سید اپنی ادبی خود نوشت میں، حلقے کے اجلاس میں بحث کے دوران اچھا بولنے والوں میں ریاض احمد کو بھی شامل کرتے ہیں، لیکن ساتھ ہی یہ بھی لکھتے ہیں:۔

"وہ ہکلے تھے اس لئے لمبی بات نہ کرتے تھے، پھر بھی جب وہ بولتے تو سب ہمہ تن گوش ہو جاتے"

یا ڈاکٹر انور سدید نے اپنے گراں قدر مقالے اردو ادب کی تحریکوں میں اس اسلوب کو سائنٹفک اسلوب کہا ہے۔ سائنسی اسلوب کی شناخت غالباً یہی ہے کہ عقلی استدلال کے علاوہ اس میں اختصار بھی ملحوظِ خاطر رہتا ہے۔ خود ریاض احمد کو بھی اس چیز کا احساس ہے۔ چنانچہ قیوم نظر کے دیباچے میں انھوں نے وضاحت کی ہے کہ شروع میں "ماہِ نو" کے لئے ایک مضمون لکھا گیا تھا۔ لیکن اس میں بعض باتوں کی توضیح ضروری معلوم ہوئی تو یہی مضمون پھیل کر پوری کتاب بن گیا۔[1] ریاض احمد کو بالعموم نفسیاتی تنقید کے دبستان سے منسلک سمجھا گیا ہے اور یہ ہے بھی درست۔ اس میں صرف تھوڑے سے اضافے کی گنجائش ہے۔ نفسیاتی تنقید

۱۔ اس کتاب پر توجہ کم دی گئی ہے اور یہ کتاب بھی اب بازار میں دستیاب نہیں۔ اس کے بعض ابواب میں شعر کی بعض اصناف کا دلچسپ ارتقائی مطالعہ شامل ہے۔ قیوم نظر کے اقربا اور ظہیر الدین صاحب، جو قیوم نظر کے نہایت قریبی دوست تھے، دونوں مل کر یقیناً اس کتاب کو دوبارہ چھپوانے کی استطاعت رکھتے ہیں۔

اپنا مواد زیادہ تر تجزیاتی نفسیات سے اخذ کرتی ہے۔ اسی ضمن میں ریاض احمد کے ہاں بھی فرائڈ، ینگ اور ایڈلر کے نام مل جاتے ہیں۔ لیکن میرے نزدیک ان کا خاص شعبہ جمالیات کی نفسیات سے تعلق رکھتا ہے۔ جمالیات کے متعلق ان کا ایک اپنا نظریہ ہے، جس کے تار و پود میں تجزیاتی نفسیات اور BEHAVIOURIST دبستان کے اثرات واضح نظر آتے ہیں۔ بظاہر یہ دونوں دبستان ایک دوسرے کی ضد نظر آتے ہیں۔ لیکن جبلّت کی اہمیت پر دونوں نے یکساں توجّہ مرکوز کی ہے۔ ریاض احمد بھی لاشعوری جبلّی تحریکات کے ساتھ CONDITIONED REFLEX کے عملی تفاعل کو ملا کر کچھ اس طرح کا نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ جبلّی اعمال کے ساتھ لذّت و انبساط کی ایک کیفیت بھی ہمیشہ منسلک ہوتی ہے۔ انسان جبلّی تحریک کو اس کے عملی نتیجہ تک پہنچانے کے بجائے اس سے وابستہ لذّت و انبساط کی کیفیت سے علیحدہ طور پر تمتع کا طلب گار رہتا ہے۔ چنانچہ تخیّل کبھی تو اس کیفیت کے استشہاد سے جبلّی تحریک کو بروئے کار لانے کا فریضہ سرانجام دیتا ہے۔ یا اگر جبلّی تحریک موجود ہو تو پھر اس کی لذّت و انبساط کی کیفیت کو عملی انجام سے الگ کر کے طول دینے کی کوشش کرتا ہے۔

اس پیش لفظ کو زیادہ طول دینا شاید کچھ سخن گسترانہ انداز اختیار کرے۔ ایک طرف ریاض احمد کو یہ شکایت ہو سکتی ہے کہ میں ایک مربیانہ انداز اختیار کر رہا ہوں اور دوسری طرف قارئین یہ کہہ سکتے ہیں کہ مجھے ان کی ذہانت پر شبہ ہے۔ حالانکہ میں اپنی ذات میں ان دونوں میں کسی بات کا بھی اہل نہیں، البتہ اس کتاب کو آپ تک پہنچانے میں میرا بھی تھوڑا سا حصہ ہے، جس کیلئے داد طلب نگاہوں سے آپکی طرف دیکھوں تو گستاخی نہ ہوگی :-

سرمہ مفت نظر ہوں میری قیمت یہ ہے
کہ رہے چشم خریدار پہ احساں میرا

آخر میں "پولیمر پبلی کیشنز" کا شکریہ مجھ پر واجب ہے کہ انہوں نے میری تجویز کو عملی جامہ پہنایا اور اس طرح "تنقیدی مسائل" کا دوسرا ایڈیشن پیشِ خدمت ہے ؛

ڈاکٹر اسلم رانا
شعبہ پنجابی، جامعہ پنجاب - لاہور

لاہور
اکتوبر ۱۹۹۰ء

نقطہ نظر کی تلاش

یہ ایک عام مقولہ ہے کہ ادب کا موضوع زندگی ہے۔ زندگی سے یہاں کیا مراد ہے یہ کسی قدر الجھی ہوئی بحث ہے، اور اگر ادب میں زندگی کا صحیح مفہوم متعین ہو سکے تو ادبی نقطۂ نظر کی وضاحت خود بخود ہو جائے گی۔

سہولت کے لئے آغاز میں زندگی کو انسانی زندگی تک محدود کر لیا جائے تو بعض باتیں آسانی سے طے ہو سکتی ہیں۔ ایک عام انسان کی زندگی میں جو داخلی قوتیں کار فرما ہیں، یعنی وہ قوتیں جو اس کے نفس و شعور کی گہرائیوں میں بیدار ہو کر اس کے اعمال و نظریات کی تشکیل و تربیت کرتی ہیں، وہ عموماً دو ہیں، عقل اور جذبات۔ قدیم معلمِ اخلاق نے اگر عقل پر زور دیا تھا تو جدید نفسیات کا یہ فیصلہ ہے کہ ہمارے اعمال و افعال زیادہ تر ایک جذباتی ردِّ عمل کی حیثیت رکھتے ہیں، مگر یہ ردِّ عمل ایک منفرد یا ہنگامی کیفیت کا نام نہیں۔ اس کے پیچھے نہ صرف ایک پوری زندگی کی وسعت کار فرما ہوتی ہے، بلکہ بحیثیت ایک کل کے پوری نسلِ انسانی کے تجربات بھی اس میں شامل ہیں۔ بہر حال یہ ایک نظریاتی بحث ہے۔ عام مشاہدہ سے یہ بات واضح ہے کہ ایک انسان کی زندگی نہ صرف عقل ہے، نہ صرف جذبات موقعہ و محل کے مطابق عقل اپنا احتساب جاری رکھتی ہے۔ لیکن جذبات بھی اپنی آسودگی کے لئے مناسب مواقع ڈھونڈ لیتے ہیں اور اس طرح انسانی زندگی میں ایک توازن قائم ہو جاتا ہے، لیکن عقل کا پلّہ کچھ بھاری نظر آتا ہے۔ یہاں تک کہ جذب و سلوک کی منزلیں طے کرنے والے وہ برگزیدہ افراد، جو عقل کے مقابلے میں "نظر" کے قائل ہیں۔

اپنے اعمال کو ایک ایسے سانچے میں ڈھال لیتے ہیں، جہاں جذبات بہت حد تک دب جاتے ہیں۔ مثلاً ایک بزرگ کے خادم کے ہاتھ سے گر کر ایک قیمتی موتی ٹوٹ گیا تو انہوں نے سر جھکا کر کہا "الحمدللہ" حاضرین متعجب ہوئے تو انہوں نے فرمایا کہ میں نے اس بات پر خدا کا شکر ادا کیا ہے کہ جب یہ موتی مجھے ملا تھا، تو اس وقت دل میں کوئی خاص کیفیت فرحت و ابتہاج کی پیدا نہ ہوئی تھی اور اب جب یہ ٹوٹ چکا ہے تو دل میں افسوس یا احساسِ زیاں بیدار نہیں ہوا، اسی پر میں نے خدا کا شکر ادا کیا ہے۔ یہ توضیح ایک عقلی توضیح ہے، لیکن کیا اس توضیح کی اصل اور اساس ایک خاص قسم کا جذباتی ردِ عمل نہیں ہے، جس کے پیچھے ایک پوری شخصیت کا استحکام جھلک رہا ہے۔ چنانچہ بنیادی طور پر دو حیثیتیں ہمارے سامنے آتی ہیں۔ یعنی منطقی اور جذباتی۔ لیکن ایک دوسرے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو انسانی اعمال و افعال کی ایک اور تقسیم بھی قابلِ توجہ ہے۔ یعنی خارجی عمل اور داخلی عمل۔ خارجی عمل سے مراد ایک ایسا فعل یا عمل ہے، جس سے مادی دنیا میں، وہ دنیا جو انسانی جسم کی حدود سے باہر واقع ہے، کوئی خاص تغیر و تبدل واقع ہو۔ داخلی عمل اسی عمل کے مماثل ایک ایسا فعل ہے، جس سے خارج میں کوئی خاص کیفیت پیدا یا معدوم نہیں ہوتی۔ لیکن خود انسان کے اندر ایک تغیر پیدا ہوتا ہے۔ جسم میں طبعی افعال و اعمال کی صورت میں اور ذہن میں احساسات و مدرکات وغیرہ کی صورت میں۔ لیکن انسانی زندگی ایک وحدت ہے۔ اور اس لحاظ سے یہ تقسیم جامع و مانع نہیں۔ ایک خارجی عمل، داخلی عمل اور ایک داخلی عمل، خارجی عمل کا محرّک یا نتیجہ ثابت ہو سکتا ہے۔ جس طرح انسان کے خارجی عمل کے مظاہر مادی دنیا میں ایک منظم، پختہ اور باقی رہنے والی تشکل میں موجود ہیں۔ اسی طرح اس کے داخلی اعمال و افعال علوم و فنون کی صورت میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اسی داخلی عمل کی ایک صورت ادب ہے۔ اس کا تعلق جسم کے اندر عصبی افعال سے نہیں ہے، بلکہ ذہن کے احساسات و مدرکات سے ہے (یہ ایک علیحدہ بحث ہے کہ ذہن اور جذبات عصبی افعال سے کہاں تک متاثر ہوتے ہیں)۔ اب سوال

یہ پیدا ہوتا ہے کہ ایک ذہنی فعل کی حیثیت سے ادب انسانی زندگی کے کس پہلو سے وابستہ ہے، عقل سے یا جذبات سے۔

انسان کے ذہنی اعمال کی ایک تقسیم عام طور پر رائج اور مسلّم ہے۔ یعنی علم اور فن۔ علم کا تعلق منطق اور افادہ سے تسلیم کیا گیا ہے اور اس کے مقابلے میں فن جذبات کا ترجمان ہے، لیکن یہاں پہنچکر بجائے اس کے کہ بات واضح ہو، ہمارے پہلے نتائج بھی باہم گڈمڈ ہو جاتے ہیں۔ مثلاً بعض فنون میں احساسِ جمال کے ساتھ افادہ کا پہلو موجود ہے، بلکہ نسبتاً اہم ہے۔ مثلاً فنِ تعمیر یا اس کے برعکس مابعدالطبیعات کہ علم کی ایک شاخ ہے۔ خالص ذہنی اور مجرد کلیات کا ایک مجموعہ ہے۔ لیکن اس کی افادی حیثیت جو کچھ ہے، وہ ظاہر ہے۔ بہرحال فہم و تفہیم کے لئے یہ مان لیا جاتا ہے کہ فن کا تعلق جذبات سے ہے۔

انسان کے داخلی اور خارجی اعمال و افعال کی جو تقسیم اوپر پیش کی گئی ہے، اس کے مطابق انسانی جذبات کی بھی دو سطحیں ہیں۔ ایک وہ جذبات جن کی تحریک اور تسکین کے لئے مادی وسائل کی ضرورت ہے۔ مثلاً بھوک، پیاس وغیرہ۔ یہ جذبات ایک مفرد یا ہنگامی کیفیت کے حامل ہیں۔ ان کے مقابلے میں یہی تقسیم جذبات کے ایک پورے سلسلے میں بھی نظر آتی ہے، جنھیں عموماً جبلت کا نام دیا جاتا ہے۔ مثلاً "جنس"۔ یہ جذبات (ان کی تحریکات، ان کے ردِّ عمل، ان کی تسکین اور خارجی دنیا میں ایک مستقل نظام قائم کرنے کی کوشش، جو اس جبلت کی باقاعدہ تسکین کے لئے کارآمد ثابت ہو سکے۔) کے ایک پورے نظام کا نام ہے۔ ظاہر ہے کہ ان جذبات کا تعلق براہِ راست افادہ سے ہے۔ افادہ آخر بقائے حیات ہی کا تو نام ہے اور ان میں مادی وسائل سے تمتع کا اثر بھی موجود ہے۔ یہاں تک کہ منطق کو بھی اس نظام میں دخل ہے۔ چنانچہ جذبات کے برعکس منطق اور افادہ کا جو تصور ہم نے پیش کرنا چاہا تھا، ان دو کے مابین کوئی حدِ فاصل قائم نہیں رہتی۔

لیکن عمومی طور پر جب ہم جذبات کا ذکر کرتے ہیں تو ظاہر ہے کہ ہماری مراد جذبات کی اس صورت سے نہیں ہوتی۔ چاند کو دیکھ کر بچّہ ماں کی گود میں ہمکتا ہے۔ ماں جانتی ہے کہ بچّہ چاند تک نہیں پہنچ سکتا اور نہ چاند کسی افادے کا حامل ہے۔ شمع کو جلتا دیکھ کر بچّہ ہاتھ بڑھاتا ہے، لیکن ماں جانتی ہے کہ اس میں نقصان ہے تاہم بچّہ افادہ اور ضرر دونوں سے بے نیاز رہتا ہے۔ چاند میں اور شعلہ میں ایک حسن ہے، جو بچّے کے لئے مقصود بالذات ہے: ؎

غبارِ راہ کو بخشا گیا ہے ذوقِ جمال
خود بتا نہیں سکتی کہ مدعا کیا ہے

یہ اسلوبِ زندگی بچپن کے بعد بھی قائم رہتا ہے۔ بعض چیزوں میں افادے سے قطع نظر اور ضرر کے باوجود ایک دلچسپی، ایک کشش، ایک حسن موجود ہوتا ہے اور وہ انسان کے اعمال و افعال پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ یہاں تک کہ چیزوں کی اس کیفیت سے متاثر ہو کر ہم خالص افادی دنیا میں بھی اس سے کام لینے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایک کوزہ گر اپنے کوزہ کو نقش و نگار سے مزیّن کرتا ہے۔ جہاں تک کوزے کے محل استعمال کا تعلق ہے۔ ان نقوش سے کوئی فائدہ حاصل نہیں ہو سکتا، لیکن ایک اور مادی فائدہ ظاہر ہے، جو اس سے حاصل ہوتا ہے۔ لوگ اس کوزے کو ایک دوسرے کوزے پر ترجیح دیتے ہیں۔ تزئین، آرائش اور حُسن کا جذبہ انسانی تہذیب میں کارفرما نظر آتا ہے۔ جھونپڑیوں سے محل اسی طرح بنتے ہیں۔ مٹی کے پیالے سے بلوریں جام تک اسی طرح پہنچا جاتا ہے۔ لیکن اس سے آگے ایک منزل وہ بھی آتی ہے، جہاں جام اور محل درمیان سے نکل جاتے ہیں۔ اور صرف نقش و نگار باقی رہ جاتے ہیں۔ یہ دنیا فنونِ لطیفہ کی دنیا ہے۔

چنانچہ جذباتی تحریک اور ردِّ عمل کی ایک دنیا ایسی بھی ہے، جہاں ہمارے جذبات خارجی دنیا سے اپنا تعلق منقطع کر لیتے ہیں۔ جذبات کا یہ داخلی اسلوب ایک خود کفیل کیفیت کا حامل ہوتا ہے۔ یہاں جذبے کی تحریک میں آسودگی کے سامان

مل جاتے ہیں، لیکن سوال یہ ہے کہ جس طرح بھوک پیاس سے اور پیاس جنس سے ایک علیحدہ جذبہ ہے، کیا جذبے کی یہ صورت بھی ایک علیحدہ نام رکھتی ہے اور دوسرے جذبوں سے تمیز کی جا سکتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ ادب کی تمام تر روایات اپنا مواد عام انسانی جذبات کی کشمکش سے حاصل کرتی ہیں۔ محبت موت، غصہ، انتقام، انہی کی داستان ادب میں دہرائی جاتی ہیں۔ لیکن کیا محبت کی کشمکش ایک منطقی بحث کی صورت میں پیش نہیں کی جا سکتی، کیوں نہیں، بلکہ کی گئی ہے۔ ازدواجی قوانین میں یہی داستان موجود ہے۔ اغوا کے ایک مقدمے میں وکیل اس جذبے سے قانونی اور منطقی بحث کرتا ہے۔ لیکن ازدواجی قوانین بنانے والے وکیل ــ شاعر نہیں ہوتے۔ شاعر اور وکیل میں فرق یہ ہے کہ شاعر کا مقصود جذبے کے ماوراء اور کچھ نہیں۔ وکیل اس جذبے کے اشتعال کو ایک دلیل بناتا ہے۔ اس کا مقصود مقدمہ جیتنا ہے۔ چنانچہ جذبے کا ایک ایسا اظہار، جہاں یہ اظہار خود مقصود بالذات ہو۔ جہاں اس اظہار سے پیدا ہونے والی جذباتی تحریک سے ماوراء تحریر و تقریر کا اور کوئی مقصد نہ ہو، شعر و ادب بن جاتا ہے۔

جذبات میں یہ کیفیت کیوں کر پیدا ہوتی ہے، اس کی توضیح مختلف طور پر کی گئی ہے۔ مثلاً ایک نظریہ یہ ہے کہ کھیل کود فالتو قوت و تحریک کے اخراج اور نکاس کا ذریعہ ہیں۔ جس سے قوئ جمود کا شکار ہونے سے بچ رہتے ہیں۔ ذہنی دنیا میں فنونِ لطیفہ کی یہی اہمیت ہے۔ ایک دوسرا نظریہ جدید نفسیات نے پیش کیا ہے کہ تہذیب و تمدن کے نظام میں ہر جذبہ کے لئے فطری اظہار اور تسکین ممکن نہیں۔ اس مقام پر جذبہ دو صورتیں اختیار کر لیتا ہے۔ ایک منفی اور سلبی ردِ عمل کی کیفیت، جو ایک بیمار ذہن کی علامت ہے۔ دوسری مثبت کیفیت جسے ترفع (SUBLIMATION) کا نام دیا جاتا ہے۔ اس دوسری حالت میں جذبہ ایک اعلیٰ اور ارفع مقصد سے اپنا تعلق قائم کر لیتا ہے۔ چنانچہ ایک دوشیزہ کا فطری جذبۂ تخلیق، جو اس کے جنسی جذبہ کا ایک حصہ ہے۔ کشیدہ کاری میں ایک

بڑھے ہوئے تشغف اور چابکدستی کا مظہر بن جاتا ہے۔ ایک بوڑھی بیوہ یتیم بچوں کی غور و پرداخت میں اسی قسم کی تسکین محسوس کرتی ہے، لیکن ظاہر ہے کہ بوڑھی بیوہ کا عمل فن نہیں کہلا سکتا۔ لیکن دوشیزہ کا فعل ایک فن ہے۔ دونوں میں فرق دو وجوہ سے پیدا ہوا ہے۔ ایک افادہ، دوسرا احساسِ جمال۔ جتنا افادہ کا تصوّر کم ہوتا جاتا ہے، مادی وسائل سے تمتع اور غرض کا پہلو مٹتا جاتا ہے اور حسن کاری کا احساس بڑھتا جاتا ہے۔ اتنا ہی بتدریج ایک فعل فنونِ لطیفہ سے قریب تر ہوتا جاتا ہے۔ شاید اسی نقطۂ نگاہ سے ہیگل نے مختلف فنون میں برتری کے امتیازات قائم کرتے وقت اس بات پر زور دیا تھا کہ جو فن مادی وسائل سے کم سے کم کام لیتا ہے، وہ اسی حد تک دوسرے فنون کے مقابلے میں ارفع و اعلیٰ ہے۔ شاعری اس کے نزدیک دوسرے فنون سے اس اعتبار سے زیادہ بلند فنّی مرتبے کی حامل ہے کہ اس میں مادی وسائل کی بجائے صرف احساسات و خیالات کی علامتوں سے کام لیا جاتا ہے۔ جو خشت و سنگ اور رنگ و صوت کے مقابلے میں کسی کثافت کے حامل نہیں۔

یہاں پہنچ کر فن کے قدیم ترین نظریے یعنی نقالی کی بھی ایک اور توضیح سامنے آتی ہے۔ یعنی فن زندگی کے ایک ایسے اظہار و نقش کا نام ہے، جس میں اس کے مادی متعلقات کی بجائے محض ذہنی علامات سے اس کی ترجمانی کی جاتی ہے۔

بات ذہنیات تک آ پہنچی ہے۔ کیا ہم جذبات کی دنیا میں بھی خارجی اور داخلی یا مادی اور ذہنی کی کوئی تقسیم پیدا کر سکتے ہیں۔ یقیناً ایسی ایک تقسیم موجود ہے۔ جذبات کی ایک وہ سطح ہے، جسے ہم بہیمیت سے تعبیر کرتے ہیں۔ اس سے مراد کوئی سفلی یا پست معیارِ جذبات نہیں۔ بلکہ جذبات کی خالص طبعی صورت مقصود ہے۔ مثلاً غصہ، غم، خوشی وغیرہ کی وہ سطح جہاں انسان اور دوسرے بہائم میں ایک اشتراک پایا جاتا ہے۔ غصہ میں ایک کتا بھونکتا ہے اور دوسرے کتے پر حملہ کرتا ہے۔ انسان گالیاں بکتا ہے اور دوسرے کو مارتا ہے، لیکن انسان میں یہ ——

احساسات و جذبات ایک مستقل نظام کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں اور اس سے ایک قدم آگے بڑھ کر انسان ان جذبات کے خارجی مہیجات کی عدم موجودگی میں بھی ان جذبات کے تصورات قائم کر سکتا ہے اور ان کے ذہنی اظہار پر قادر ہے۔ لہٰذا نفس اور شخصیت کے استحکام اور ارتقاء کے اعتبار سے جتنا ایک انسان بلند ہو، اتنے ہی محرکات بھی بلند اور منزہ ہوں گے، جو اس انسان میں جذبات کی تحریک کا باعث بن سکتے ہیں۔ مثلاً ایک غازی اپنی ذاتی توہین کی بناء پر ایک دشمن کا قتل جائز نہیں سمجھتا، لیکن مذہب و ملت کی خاطر اسے قتل کرنے سے دریغ نہیں کرتا۔ ذاتی غرض کے مقام سے آگے نکل کر جب یہ جذبات انسان میں ایک اصول، ایک نظریّے سے وابستہ ہو جاتے ہیں تو ان میں ایک ذہنی تجرّد کے آثار پیدا ہو جاتے ہیں۔ بلند اور ارفع ادب کے موضوعات جذبات کی اسی نوعیت سے وابستہ ہوتے ہیں۔

من و تو زاں غمِ شیریں ندانند
کہ اصل او ز افکار بلند است

مجرّد خیال کی وسعت اور امکانات بے پایاں ہوتے ہیں۔ اس کی ایک اپنی داخلی منطق ہوتی ہے۔ اپنے داخلی نتائج کی بناء پر نئے استدلالات قائم کئے جاتے ہیں اور سلسلہ در سلسلہ خیال ایک مابعد الطبیعاتی سطح تک پہنچ جاتا ہے۔ اسی طرح جذبات و احساسات بھی ایک داخلی اور علیحدہ منطق وضع کر لیتے ہیں۔ ان کے نتائج میں ایک ماورائیت پیدا ہو جاتی ہے۔ نازک سے نازک ترکیبیات کا استشہاد ہوتا ہے۔ ادب میں تنوع، اپج (ORIGINALITY) اور نت نئی کیفیتیں اسی طرح پیدا ہوتی ہیں۔ لیکن اس سے یہ مراد نہیں کہ ادب زندگی کے حقیقی اور مادی پہلو سے قطعاً بے نیاز ہو جاتا ہے یا اپنا رشتہ اس سے منقطع کر لیتا ہے۔ دراصل یہ صورت صرف اس امر کی مظہر ہوتی ہے کہ ادب نے مادی کثافت کی حد بندیوں اور زمان و مکان کی محدودیت سے اپنا دامن چھڑا لیا ہے۔ یہاں پہنچکر اس میں ایک

آفاقیت، ہمہ گیری اور جامعیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کے نتائج پیشِ نظر زندگی سے مختلف ہونے کے باوجود حقیقت سے دور نہیں ہوتے۔ صرف یہ ہوتا ہے کہ ماضی کی روایات، حال کی بے لوث اور بے لچک واقعیت اور خارجیت کے مقابلے میں ادب میں فردا کا عکس اور آنے والے دور کا ایک خاکہ نظر آنے لگتا ہے۔

جذباتی تجرید کی اور صورتیں بھی ہیں، جنھیں عموماً روایات کا نام دیا جاتا ہے۔ رسم و رواج، مذہبی، تہذیبی اور تمدنی شعائر کی پابندی جذبات کی تحریک کو بعض پابندیوں کی تابع بنا دیتی ہیں، مثلاً بہادری ایک ایسے جذبے کی ارتقائی صورت ہے، جس کی اصل تحفظ ذات یا ضروریاتِ زندگی کے حصول کے لئے بعض خطرات کے مقابلہ سے زیادہ کچھ بھی نہیں۔ لیکن جدید انسانی بہادری کا تصور اس سے بہت مختلف ہے، جس میں اخلاقی اقدار بھی شامل ہیں۔ بلکہ اخلاقی جرأت کی صورت میں ہم اس کی ایک ایسی کیفیت سے بھی آشنا ہیں، جس میں جسم کی حد تک نہ کوئی خطرہ ہوتا ہے، نہ کوئی غرض۔ جسم ہی نہیں بلکہ ذاتی غرض کا شائبہ جتنا کم ہوتا جاتا ہے، اتنا ہی بہادری کا جذبہ ہمارے نزدیک ارفع اور اعلیٰ اور قابلِ ستائش بن جاتا ہے۔ اس طرح آہستہ آہستہ جذبات خالص جمالیاتی اقدار سے وابستہ ہو جاتے ہیں۔ یہاں ہم خالص ادبی روایات سے دوچار ہوتے ہیں۔ اس کی ایک نہایت واضح مثال ہمارے یہاں موجود ہے۔ بہار، گل و بلبل ہمارے ادب کی ایک مستقل روایت ہے، لیکن گل و بلبل یہاں ہیں کہاں۔ گل و بلبل سے شعراء جو شعری تحریک حاصل کرتے ہیں، وہ خارجی عوامل سے وابستہ نہیں، بلکہ ایک خالص ذہنی اور مجرد حسّی عمل ہے۔

اس سے آگے بڑھیئے، شعر و ادب میں الفاظ و زبان آلۂ اظہار کی حیثیت رکھتے ہیں، لیکن کیا انکا استعمال یہیں حد تک محدود ہے؟ کیا ایک شاعر کی کوشش صرف یہ ہوتی ہے کہ الفاظ کو اس طرح استعمال کیا جائے کہ وہ پیشِ نظر کیفیت کے صحیح انعکاس سے آگے نہ بڑھنے پائیں؟ یہ خصوصیت علمی زبان کی ہے، ادبی زبان کی نہیں۔ ادبی

زبان میں اس کے برعکس ایک وسعت پائی جاتی ہے، جو مفہوم کے زیادہ سے زیادہ پہلوؤں کو سمیٹ لیتی ہے۔ بعض اوقات اس میں ایک خاص قسم کے ابہام کی کیفیت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ دونوں صورتیں انتقالِ معانی یا ابلاغ کے منافی ہیں۔ خود زبان کا ارتقا بھی اس بات کا شاہد ہے کہ خارجی موجودات کے مماثل ایک قطعی اور صحیح صوتی تصور کی بجائے آہستہ آہستہ اس تصور کو ایک مجرّد حیثیت سے استعمال کیا جانے لگا۔ آغاز میں انسان کے پاس آگ کے لئے کوئی لفظ نہ تھا، البتہ بھٹی کی آگ، چولہے کی آگ یا اس قسم کے خارجی مظاہر کے مماثل ایک صوتی اشارہ موجود تھا۔ آج بھی سوچئے آگ سے تصور کسی بھٹی، کسی چولہے، کسی الاؤ کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ لیکن جب ہم جذبات کی آگ کا ذکر کرتے ہیں یا شعلہ آواز کی ترکیب استعمال کرتے ہیں۔ یا برقِ خرمن کہتے ہیں تو ان سے ایک مختلف تصوّر ہمارے ذہن میں پیدا ہوتا ہے، جس کی نوعیت یقیناً مجرّد ہے۔

لیکن اس کے ساتھ بعض حسّی تصوّرات (IMAGES) بھی بیدار ہوتے ہیں۔ کچھ تو اس وجہ سے کہ ایک مجرد علامت بھی ہمارے ذہن کو حسّی تصورات کی طرف منتقل کرتی ہے اور کچھ اس وجہ سے کہ حواسِ خمسہ کے ذریعے حاصل کئے ہوئے تجربات ہی ہمارے علم و مشاہدہ کی اساس اور کائنات ہیں۔ علم کی دنیا میں ہم اپنے خارجی مشاہدہ سے صرف اس حد تک دلچسپی لیتے ہیں کہ اسی بنیاد پر ہمیں اپنے استخراج اور استقرا کی عمارت استوار کرنی ہوتی ہے، لیکن ادب یہاں پھر ان حسّی تصورات کو مقصود بالذات تصوّر کر لیتا ہے۔ مشاہدہ کے حاصل کو وہ اہمیّت ضرور دیتا ہے، لیکن مشاہدہ کا ذکر بغیر حسّی تصورات کے نہیں کرتا۔ جزئیات نگاری اور وصف نگاری (DESCRIPTION) کی بنیاد یہی ہے۔ ایک انجینئر ایک عمارت کی تمام جزئیات کو پیش کرتا ہے اور ایک ناول نگار بھی۔ لیکن ناول نگار آلاتِ پیمائش سے کام نہیں لیتا۔ وہ صرف اپنی آنکھ پر اعتبار کرتا ہے اور دونوں کی تفصیلات میں بعد المشرقین پیدا ہو جاتا

ایک کیفیت کی وضاحت ہو جائے ۔ لیکن اس کا کیا علاج کہ فن کاروں نے تشبیہ کو ایک نئی کیفیت کی تخلیق کے لئے استعمال کیا ہے ۔ وہ اس کی مدد سے ایک معروف کیفیت سے ہمارے ذہن کو ایک مجہول کیفیت کی طرف منتقل کرتے ہیں ۔

ادب میں جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا ہے ، مختلف حسّی تصورات اپنی انفرادیت عموماً کھو دیتے ہیں اور باہم اس طرح گھل مل جاتے ہیں کہ ایک بصری تصوّر میں رنگ کے ساتھ خوشبو بھی پیدا ہو جاتی ہے اور ایک صوتی تصوّر میں رنگ نکھرنے لگتے ہیں : ع

گو نجتی جاتی ہیں خوشبو کی گلابی لہریں

حسّی تصورات کی مدد سے شاعر ایک پوری فضا کی معنوی کیفیت کو مجسّم کر کے پیش کر دیتا ہے ۔ یقین نہ آئے تو فیض کی "تنہائی" اور "سرودِ شبانہ" دیکھ لیجئے ۔

یہاں تک بحث ان حسّی تصورات کی تھی ، جن کے اظہار کے لئے لفظ کو ایک صوتی اشارے کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے ۔ لیکن لفظ خود بھی ایک قسم کے حسّی تصورات کا مجموعہ ہے ۔ لفظ سے پیدا ہونے والی آواز کی حیثیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ۔ یہاں اسمائے صوت سے بحث نہیں کہ شاعر ان کی مدد سے ایک ماحول کی آوازوں کو ہم تک منتقل کرتا ہے ۔ بلکہ اس حقیقت کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے کہ فن کار جو الفاظ استعمال کرتا ہے ، خود ان کی آوازوں سے ایک جمالیاتی تاثر پیدا کرتا ہے ۔ وزن ، ترنّم ، نغمہ ، تکرارِ اصوات (ALLITERATION) وغیرہ اس کی مشہور صورتیں ہیں ۔ اہتزاز کی ایک کیفیت ہر جذبے کے ساتھ موجود ہوتی ہے ۔ خوشی میں انسان جھوم اٹھتا ہے ۔ ماتم کرتا ہے تو ہاتھ ایک گت کے توازن سے آزاد نہیں ہوتے ۔ ادب میں جذبے کے اظہار میں اس کیفیت کا احساس موجود ہوتا ہے اور یہی کیفیت جب اصول و ضوابط میں ڈھل جاتی ہے تو عروضی وزن کی صُورت اختیار کر لیتی ہے ۔ اور جہاں یہ اصول کار فرما نہیں ہوتے ، وہاں ایک نازک ترحیثیت میں صرف فن کار کے ذوق و وجدان کے سہارے زندہ رہتی ہے ۔ غالباً یہ امر بحث طلب نہیں ہے کہ اچھی ادبی نثر میں ایک وزن موجود ہوتا ہے ۔ سعدؔی کی گلستان اس کی ایک کلاسیکل مثال ہے ۔ اس دَور میں

ہے۔ اس کے ساتھ ہی عمومیت اور ہمہ گیری کے اصول کے ماتحت بصری تصورات کے ساتھ ساتھ کہیں حسِ شامہ شامل ہو جاتی ہے اور اگر ان تصورات کی تحریک سے کوئی یاد اُبھر آتی ہے تو ادیب اُسے بھی نظر انداز نہیں کرتا۔ اس لئے کہ یہ مشاہدہ ایک پوری شخصیت کو اپنے دامن میں لئے ہوتا ہے اور شخصیت جس حیثیت سے بھی متاثر ہوتی ہو، وہ یکساں اہم ہے۔ حسی تصورات کی بھی ایک مجرد حیثیت ہے، جو روایات کے ماتحت تشکیل پاتی ہے۔ مثلاً آگ کا ایک بصری تصور ایک مسلمان کو شاید دوزخ کی یاد دلائے اور وہ اس سے ڈر جائے۔ اور ایک مجوسی کے لئے ایک عبودیت کی کیفیت پیدا کرے اور وہ سجدے میں گر جائے۔ ادب میں جب اس تجربے کا ذکر ہوگا تو ہم صرف یہ کہیں گے کہ وہاں جہنم کے شعلوں کی لپک تھی یا وہاں خدائے لایزال کا لافانی حُسن شعلہ طور بن کر چمک رہا تھا۔ ادبی زبان کی یہ ایک اہم خصوصیت ہے۔ تشبیہ، استعارہ مبالغہ وغیرہ اسی کی پیداوار ہیں۔ اور جتنا ایک فنکار بلند ہوگا اسکی تشبیہوں میں، اس کے استعاروں میں ایک تجریدی رنگ نمایاں ہوتا چلا جائے گا۔ مثلاً وہ فن کار جس نے کہا تھا کہ: ؎

آتشِ گل سے پڑے چھالے تمھارے ہاتھ میں

یا

صبا نے مار طمانچے منہ اس کا لال کیا

اس فنکار سے ایک کمتر درجے کا مالک ہے، جس نے کہا تھا: ؎

نرم لچکیلی تری باہیں کہ جیسے کرنیں
کھیلتی کھیلتی سایوں میں کہیں رک جائیں

فرق کیا ہے، پہلی تشبیہیں اور استعارے خارجی تصور کے سہارے زندہ ہیں لیکن دوسری مثال میں کسی خارجی مماثل کا تصور ممکن نہیں۔ قواعد دانوں نے یہی لکھا ہے کہ تشبیہ و استعارہ کا مقصد یہ ہے کہ مشابہت اور مماثلت کے سہارے

ابوالکلام آزاد اور دوسرے لوگوں کے ہاں اس کے نمونے مل جاتے ہیں۔ یہ ظاہر ہے کہ مسجع اور مقفیٰ نثر کے میکانکی وزن سے یہاں بحث نہیں۔

صوتی اثرات کے صناعانہ استعمال کی دوسری مثالیں ذرا کاوش سے ملتی ہیں۔ لیکن موجود ضرور ہیں۔ یہاں یہ ہوتا ہے کہ جو لفظ استعمال کئے جاتے ہیں، وہ پیشِ نظر کیفیت کے جذباتی پہلو سے صوتی طور پر ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ اصول وضوابط کی دنیا میں بھی ہم اس تصور کے قائل ہو چکے ہیں، کیوں کہ جب یہ کہا جاتا ہے کہ قصیدے کے لئے شکوہ الفاظ کی ضرورت ہے تو دراصل یہ اعتراف کیا جاتا ہے کہ الفاظ اپنی اصوات کے لحاظ سے بھی ایک کیفیت کے حامل ہوتے ہیں۔ کہیں نرمی اور تیزی ہوتی ہے، کہیں تہوّر اور شان وشکوہ۔ بعض غزلوں میں اس کی مثالیں مل جاتی ہیں:۔

مدّت ہوئی ہے یار کو مہماں کئے ہوئے
جوشِ قدح سے بزمِ چراغاں کئے ہوئے

دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی
دونوں کو اک ادا میں رضامند کر گئی

ع دل ہی تو ہے نہ سنگ وخشت درد سے بھر نہ آئے کیوں

ناصر کاظمی کی یہ غزل:۔

دن ڈھلا رات پھر آ گئی سو رہو، سو رہو
منزلوں چھا گئی خامشی سو رہو، سو رہو

ادبی اظہار مقصود بالذات ہے۔ اس کی طرف اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اظہار یا انتقالِ معانی کے ساتھ آلۂ اظہار بھی یہاں اتنا ہی اہم ہے، جتنے معانی۔ زبان کی اہمیت تو ایک سرسری مطالعہ ہی سے ظاہر ہو جاتی ہے۔ نثر کے مقابلے میں نظم اور ایک بیانیہ نثر کے مقابلے میں ایک ادبی اور تخلیقی نثر ذہنی اعتبار سے ایک بلند تر یا زیادہ پیچیدہ

معنوی کیفیت کی حامل ہوتی ہے۔ یہ پیچیدگی اظہار ہی کی صورت سے پیدا ہوتی ہے۔ ادب کے ارتقاء کے دَور میں بعض مقامات ایسے بھی آئے ہیں، جہاں اس پہلو نے غیر ضروری اہمیت حاصل کرلی۔ اردو میں ایہام گوئی کا دور اور لکھنوی دبستانِ شاعری اس کی واضح مثالیں ہیں۔

ویسے بھی باتیں کرنا انسان کی، بحیثیت انسان کے، ایک امتیازی خصوصیت ہے۔ باتیں بنانے میں اسے ایک فطری تسکین ملتی ہے اور یہ جذبہ ادب میں ایک مجرّد شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ یعنی ہم صرف بات کرنے کے لئے بات کرتے ہیں۔ ایک بات اور بھی ہے، فکری مماثلت کی بجائے اَدبی اظہار کا تار و پود حسّی مماثلت سے جنم لیتا ہے۔ اس طرح بھی مادی اعتبارات اور حد بندیاں ادب میں سکڑ مٹ جاتی ہیں۔ قانون ائتلاف خیال کی طرح یہاں قانون ائتلاف حسیات کارفرما ہے اور اس قانون کی تین معروف شرائط کے علاوہ حسّیات میں باہم رشتے قائم کرلینے کی زیادہ اہلیت ہے، کیونکہ لاشعور میں جو جذبات و حسّیات کا سرچشمہ ہے۔ وقت و مکاں کی کوئی حد قائم نہیں۔ فرد کے ذاتی تجربات کے ساتھ ساتھ پوری نسلِ انسانی کے تجربات یہاں موجود رہتے ہیں اور اس طرح یہاں بظاہر غیر متعلق اور باہم مستبعد حسیات میں ربط اور رشتے قائم ہو جاتے ہیں۔ واہمہ کو منطقی اعتبار سے کوئی اہمیّت حاصل ہو یا نہ ہو، لیکن واہمہ ایک حقیقت ہے۔ بیداری کے خواب ہر انسان کے حِصے میں آئے ہیں۔ وہ اس کی زندگی کا ایک سرمایہ ہیں اور بعض اوقات اس کی زندگی کے لائحہ عمل کی تشکیل پر بھی اثر انداز ہوتے ہیں۔ ایک نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو واہمہ یا بیداری کے خوابوں کا آزاد تسلسل، اپنی طفل تسلّیوں کے باوجود ایک ذہنی عمل کی حیثیت سے کسی سنجیدہ منصوبہ بندی سے کچھ کم اہم نہیں، کیونکہ وہ تمام عیوب جو ایک منطقی دلیل کو ساقط الاعتبار قرار دیتے ہیں۔ ادب میں ان کی مدد سے صرف انتقالِ معانی میں ہی مدد نہیں لی جاتی بلکہ قاری کو ذہنی اور جذباتی طور پر قائل کرنے کا کام بھی لیا جاتا ہے۔ مثلاً کسی کی شرافت کی بناء پر کوئی دلیل منطقی طور پر درخورِ اعتبار نہیں، لیکن ادب میں تقدیسِ مریم کی ترکیب اپنا کام کر جاتی ہے۔ وجہ ظاہر ہے کہ حسّی تصوّرات میں باہم جو رشتہ ہم نے دیکھ لیا ہے، وہ مقصود بالذات ہے اور اس سے

آگے کوئی اور استخراج یا استقراء مقصود نہیں۔

جذبہ بہ خود ایک سیال محرک کیفیت کا نام ہے۔ اسی طرح حسّی تصورات کبھی جامد صورت اختیار نہیں کرتے۔ ان میں ایک مسلسل پھیلاؤ، ایک مسلسل حرکت کی کیفیت موجود ہوتی ہے۔ علمی اعتبار سے بھی ان تصورات کی بنیاد ایک تموّج پر ہے۔ رنگ اور نغمہ روشنی کی لہروں کی ایک خاص رفتار اور ہوا کی لہروں کے ایک خاص سلسلے کا نام ہے۔ تاج محل ایک ٹھوس جامد حقیقت ہے، لیکن تاج محل کا تصوّر، وہ تصوّر جو اس عمارت کے ساتھ وابستہ حسّی تصوّرات سے ذہن میں بیدار ہوتا ہے، ایک شکل پر قرار نہیں پاتا، وجہ یہی ہے کہ یہ حسّی تصوّرات مختلف قویٰ سے حاصل کئے ہوئے تاثرات کا مجموعہ ہیں اور ہم مسلسل ایک تصوّر سے دوسرے اور دوسرے سے تیسرے تصوّر کی طرف حرکت کرتے رہتے ہیں۔ اس طرح ان حسّی تصوّرات کا ایک سلسلہ قائم ہو جاتا ہے۔ جس طرح ایک گونج کی لرزش جو کسی ویرانے کی وسعتوں کو بے نام آبادیوں سے لبریز کر دے۔ تصوّرات کے انہیں سلسلوں کی بدولت ایک تشبیہہ، ایک استعارہ پورے پس منظر کو اجاگر کر سکتا ہے۔

ادب کے اس مخصوص طریقۂ کار کی وجہ سے ایک طرف تو حسّی تصوّرات کی بدولت ہمیں مسلسل دنیائے رنگ و بو کی موجودگی کا احساس ہوتا رہتا ہے، لیکن معنوی تجرید، جذبات و احساسات سے غرض اور افادے کا انقطاع، حسّی تصوّرات کی مسلسل حرکت ادب میں ایک ہمہ گیری اور عمومیت پیدا کر دیتی ہیں، جو تعیّن اور معنوی محدودیت پیدا نہیں ہونے دیتیں ؂

شاعری میں حسّی تصوّرات

ادب میں ہم دو چیزوں کو ایک دوسرے سے ممیز کر سکتے ہیں۔ ایک آلۂ اظہار دوسرے وہ معانی جو پیش کئے گئے ہوں۔ عام طور پر علوم میں آلۂ اظہار کی حقیقت محض ثانوی ہوتی ہے اور زیادہ تر توجہ کا مرکز وہ حقائق ہوتے ہیں، جن کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہو۔ اس کے برعکس شاعری میں آلۂ اظہار اور معانی کم و بیش ایک سطح پر ہیں۔ گو بعض نقادوں کے نزدیک شاعری اساسی طور پر محض اندازِ اظہار تک محدود ہے اور جو کچھ پیش کیا گیا ہو، وہ اپنی ایک علیحدہ حیثیت کا مالک ہے، جس کی قدر کا اندازہ انہی اصولوں کے مطابق کیا جا سکتا ہے، جو عام نظامِ حقیقت میں اس پر حاوی ہو، لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ جو شاعری محض حرف و صوت اور زیر و بم تک ہی محدود رہ جائے، وہ اس شاعری کے مقابلے میں، جس میں حقیقت کا شعور بھی موجود ہو، پست اور سطحی محسوس ہوتی ہے تاہم قافیہ اور وزن وغیرہ نہ صرف حقیقت کے بیان میں دلآویزی اور تاثیر پیدا کر سکتے ہیں، بلکہ وہ اپنی ایک جداگانہ قدر کے بھی مالک ہیں اور ہر ملک و قوم کی شاعری میں فن کے لئے ایسے دلچسپ اور نازک نمونے ملتے ہیں، جہاں فنکار نے انہی چیزوں کے استعمال سے ایسے نقوش تخلیق کئے ہیں، جن کے حسن اور کیفیاتی تاثر سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ محض رنگ و بو، نغمہ و صوت بھی اپنی جگہ ایسی چیزیں ہیں، جن کی ٹھوس حقائق کے مقابلے میں روحِ انسانی کو اکثر ضرورت محسوس ہوتی رہی ہے۔ جدید نفسیاتی تحقیقات میں یہ مباحث ملتے ہیں کہ ہم لفظوں کے بغیر بھی سوچ سکتے ہیں اور اس صورت میں جس چیز کے ذریعے ہم مختلف چیزوں کا شعور کرتے

ہیں۔ انھیں تصورات حسّی کہا جاتا ہے اور بعض ماہرین کا تو خیال ہے کہ خود لفظ بھی ایک اسی قسم کا تصوّر ہے اور مجرّد خیال بھی۔ بعض اوقات حسّی تصورات کی مدد کے بغیر ذہن میں نہیں آسکتا۔ گہرے الجھے ہوئے خیالات نہ صرف داخلی طور پر ان کے مماثل الفاظ کے دہرانے سے معیّن صورت حاصل کر سکتے ہیں بلکہ بعض اوقات ان کے لئے دوسرے حواسِ خمسہ پر مبنی تصوّرات بھی استعمال کئے جاتے ہیں۔ مختلف حسّیات میں سے لامسہ، شامہ، باصرہ، ذائقہ اور سامعہ سے تو پہلے بھی ہر کس و ناکس آگاہ تھا۔ لیکن ان کے علاوہ تصوّرات کی بعض نئی صورتیں بھی نفسیاتی تجربات کے ذریعے معلوم کی گئی ہیں۔

اس کے ساتھ شاعر کا یہ رجحان کہ وہ جو کچھ بیان کرتا ہے۔ اپنی ذات کو اس کے ساتھ ایک کر دیتا ہے۔ جس سے بیان میں خلوص اور صداقت پیدا ہوتے ہیں۔ شاعر کی فنی حیثیت پر بہت کچھ روشنی ڈالتا ہے۔ شاعر زیادہ تر تصوّراتِ حسّی کے ذریعے ہی اپنے خیالات کو ہم تک پہنچاتا ہے اور جو الفاظ وہ استعمال کرتا ہے، وہ بجائے اس کے کہ براہِ راست کسی مرکزی خیال کا صوتی تصور ہوں، اس خیال کے ساتھ وابستہ تلازمات کے حسّی تصوّر کو پیش کرتے ہیں۔ یہ حسّی تصوّر محض باصرہ تک ہی محدود نہیں رہتا۔ بلکہ اکثر دوسرے حواس کو بھی استعمال کرتا ہے۔ آنکھ چوں کہ دوسرے تمام آلاتِ حواس کی نسبت زیادہ استعمال ہوتی ہے، اس لئے بصری تصوّرات تقریباً ہر جگہ دوسرے تصوّرات پر غالب نظر آتے ہیں۔ اور یہی حال شاعری کا ہے۔ بعض اوقات البتہ حسِّ نغمہ یا حسِّ صوت بھی مستعمل ہوتے ہیں۔ اس کی ایک نہایت اچھی مثال غالب کے ہاں ملتی ہے :-

نے گلِ نغمہ ہوں، نہ پردۂ ساز\
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

تصوّراتِ حسّی اور لفظی کے استعمال کو واضح کرنے کے لئے فیض کا یہ شعر لیجئے :-

شبِ مہتاب کی سحر آفریں مدہوش موسیقی\
تمھاری دل نشیں آواز میں آرام کرتی ہے

یہاں شاعر محبوبہ کی آواز کے حسن کا ذکر کر رہا ہے، لیکن صاف الفاظ میں یوں

نہیں کہتا کہ محبوبہ کی آواز شیریں ہے اور اس میں ایک مدہوش کن کیفیت ہے، بلکہ چاندنی رات کی خواب آلودہ اور رنگین کیفیات کے تصوّر سے اس آواز کی ایک ایسی نازک تان کو ہم تک پہنچاتا ہے، جو شاید اس کے مماثل صوتی اشاروں میں نہ سما سکتی۔ فیض کی مشہور نظم "تنہائی" تمام تر اسی صناعی کی مثال ہے۔ تنہائی کے تصوّر کو شاعر نے ایک رات میں دیکھے ہوئے مختلف خارجی مناظر کے حسّی تصوّرات سے واضح کیا ہے جن میں زیادہ تصوّرات حسِ باصرہ سے تعلّق رکھتے ہیں۔ حسّی تصوّرات کے مفہوم کو واضح کرنے کے لئے ہم ایک اور مثال پیش کریں گے۔ ایک خاص موسم کے لئے صوتی تصوّر ہمارے ہاں "بہار" معیّن ہو چکا ہے، لیکن شاعر جب بہار کا ذکر کرتا ہے تو وہ محض اس صوتی تصوّر کی معنوی کیفیات کا ذکر نہیں کرتا بلکہ بہار کے تصوّر کو شعلۂ گل، نغمۂ عندلیب، شمیم عطر بیز اور سبزہ و شبنم کے تصوّرات سے ہم تک پہنچاتا ہے۔ یہ سب چیزیں بہار کا جزو ہیں۔ لیکن خود بہار نہیں۔ تاہم شاعر جب بہار کا ذکر کرتا ہے تو ان میں سے کسی ایک کو یا بعض اوقات سب کو پیش کر دیتا ہے۔ یہ سوال کہ وہ ایسا کیوں کرتا ہے؟ شاعر کی نفسیات پر منحصر ہے۔ ہر کوئی بہار سے ایک خاص انداز میں اثر پذیر ہوتا ہے اور یہ انداز اس کی مخصوص ذہنی کیفیت کا آئینہ دار ہوتا ہے، مثلاً جب شاعر نے بہار کے متعلق یہ کہا تھا کہ

پھولی ہوئی ہے سرسوں ٭ پھولی ہوئی ہے سرسوں

گویا رہے گی برسوں

تو اس نے بالواسطہ اپنے ان جذبات کا بھی اظہار کر دیا تھا، جو بہار کی خارجی کیفیت نے یا خود اس کی داخلی واردات نے اس کے ذہن میں بیدار کئے تھے۔ یہ بات کہ اس نے ایک مخصوص قسم کا تصوّر کیوں استعمال کیا ہے اور اس مخصوص قسم کے تصوّر میں بھی وہ میانہ روی سے کام لیتا ہے یا اس کا بیان توازن کو ملحوظ نہیں رکھتا۔ اس کے ہنگامی جذبات کی کیفیت اور اس کی عام جذباتی زندگی پر منحصر ہے۔ مثلاً جب فانی نے یہ کہا تھا کہ: ؎

کچھ بھی ہوں برق و باراں ہم تو یہ جانتے ہیں
اک بے قرار تڑپا ، اک دل فگار رویا

تو اس میں فانی کی حزن پسندی اور قنوطیت بھی آشکار ہے اور مصرعِ ثانی کی شدتِ اظہار خود شاعر کے جوشِ غم پر دلالت کرتی ہے۔ اس جگہ قدیم و جدید اسلوب کے متعلق یہ بات دلچسپی سے خالی نہ ہوگی کہ قدیم شعرا اپنے حسی تصورات کی توضیح حقیقی اشیاء کے صوتی تصورات کی مدد سے کر دیا کرتے تھے۔ مثلاً اسی شعر میں "برق و باراں" کو پہلے پیش کیا گیا ہے اور پھر ان میں سے ایک مخصوص تصور دوسرے مصرع میں دہرایا گیا ہے۔ لیکن اس کے برعکس جدید شعرا اس چیز کو لازمی نہیں سمجھتے۔ مثلاً آنسو کے متعلق یوسف ظفر نے کہا ہے : ؎

ٹوٹ کر دل کی امیدوں نے کیا ہے تعمیر
ایک بلور کا شفاف محل آنکھوں میں

یہاں آنسو کا لفظ کہیں بھی نظر نہیں آتا ، لیکن آنسو کی جذباتی کیفیت کو پہلے مصرع میں دل کی امیدوں کے ٹوٹنے کی طرف اشارہ کر کے ظاہر کر دیا گیا ہے۔ یہ مثال سوءِ اتفاق سے محض آنسو کی تصویر پیش کرتی ہے ، جو بذاتِ خود ایک داخلی کیفیت کا کنایہ ہے ، لیکن جہاں خارجی مناظر کی تصویر کے ساتھ داخلی جذبات بھی پیش کئے گئے ہوں ، وہاں بھی یہ انداز قائم رہتا ہے۔ مثلاً فیض کی نظم "سرودِ شبانہ"

نیم شب ، چاند ، خود فراموشی
محفلِ ہست و بود ویراں ہے
پیکرِ التجا ہے خاموشی
بزمِ انجم فسردہ ساماں ہے

سو رہی ہے گھنے درختوں پر
چاندنی کی تھکی ہوئی آواز —— وغیرہ

یہاں خارجی مناظر کی تصویر کشی کے لئے جو رنگ منتخب کئے گئے ہیں، وہ داخلی کیفیات کے ترجمان ہیں۔ لیکن داخلی کیفیات کی طرف براہِ راست کوئی اشارہ نہیں کیا گیا، جیسا کہ فانی کے شعر میں موجود تھا۔

اسی طرح تشبیہہ و استعارہ کی حقیقت بھی ان تصورات کی مدد سے آسانی سے سمجھ میں آسکتی ہے۔ تشبیہہ و استعارے میں پیشِ نظر اشیاء کے مسلمہ یا صوتی تصورات کی بجائے ان سے مختلف لیکن خاص کیفیات کے لحاظ سے مماثل اشیاء کے تصورات کو آلۂ اظہار بنایا جاتا ہے اور اس سے مقصد ان اشیاء کی اس کیفیت کو جو خاص طور پر ملحوظ ہو، زیادہ وضاحت اور زیادہ مؤثر طریقے میں بیان کرنا ہوتا ہے۔ مثلاً جب ہم محبوب کے رخسار کا تصور پیش کرتے ہیں اور اس کے لئے شعلۂ گل کا استعارہ استعمال کرتے ہیں، تو اس استعارہ سے رخسار کا وہ مخصوص رنگ اور نزاکت جن میں اس کی کشش کا راز پنہاں ہے، نہایت بلیغ پیرائے میں قاری کے ذہن تک پہنچ جاتے ہیں۔

متخیلہ کو ہم عام طور پر دو قسموں پر تقسیم کر سکتے ہیں اور اسی لحاظ سے تصورات بھی دو قسموں کے ہوتے ہیں، لیکن ان تصورات میں بنیادی طور پر کوئی فرق نہیں ہوتا کیونکہ ان کا تار و پود ہر دو حالتوں میں حواسِ خمسہ کے تاثرات پر ہی منحصر ہوتا ہے۔ البتہ جس انداز میں ان تصورات کو پیش کیا جاتا ہے، وہ مختلف ہوتا ہے۔ متخیلہ کی پہلی قسم کو ہم (FANCY) کہہ سکتے ہیں۔ اس میں حقیقت کا پرتو نہایت گہرا اور واضح ہوتا ہے۔ یہ ہر حالت میں خارجی دنیا کی تابع ہے اور بعض حالتوں میں اسے خارجی دنیا کا محض ایک آئینہ کہنا چاہیئے۔ دوسری قسم کو ہم موہوم متخیلہ کہہ سکتے ہیں۔ اس میں جذباتی تاثر زیادہ نمایاں ہوتا ہے اور اگرچہ خارجی دنیا اس حیثیت سے کہ وہ مستقل طور پر ہمارے تصورات کی بنیاد ہے، اس میں بھی منعکس ہوتی ہے، لیکن یہاں خارجی دنیا کو تخیل پر مسلط نہیں ہونے دیا جاتا۔

اس قسم کا تخیل حقیقت کو بھی موہوم خدوخال میں پیش کرتا ہے اور اس کی

تخلیقات کسی مروجہ نظام سے ہم آہنگ ہونے کی بہ نسبت زیادہ تر ایک عام بے ترتیبی اور مختل کیفیت کی حامل ہوتی ہیں، لیکن یہی ظاہری پریشانی اس قسم کے تخیل کی تخلیقی قوت کی بھی رازدار ہوتی ہے۔ کیونکہ جس انداز سے وہ حقائق کو پیش کرتا ہے، اس کے متوازی کوئی نظام خارجی دنیا میں نہیں ملتا اور اپنی منزل کی تلاش میں وہ اپنا راہنما خود ہی ہوتا ہے۔

اس اعتبار سے تشبیہ و استعارہ کی بھی دو قسمیں قرار دی جا سکتی ہیں۔ ایک وہ جہاں یہ چیزیں جذباتی مماثلت سے پیدا ہوتی ہیں اور دوسرے وہ جہاں باہمی مماثلت حسی تصورات میں مشترک خصوصیات کی مرہون ہو۔ پہلی صورت میں تشبیہ و استعارہ کے ساتھ زیادہ گہرے جذباتی تلازمات وابستہ ہو سکتے ہیں۔ لیکن ایک خاص چیز کو جس وضاحت سے دوسری قسم کے تشبیہ و استعارہ پیش کر سکتے ہیں، اس سے پہلی قسم محروم رہتی ہے، مثلاً: ع

جاگ اے شمع شبستانِ وصال

اس میں شک نہیں کہ محبوب کے لئے شمع شبستانِ وصال کے الفاظ جو تصور ہمارے ذہن میں بیدار کرتے ہیں وہ اس تصور کی بہ نسبت "نور و نکہت کی داستانِ خموش" زیادہ گہرا اور شدید جذباتی تاثر کا حامل ہے، لیکن دوسرے مصرعے سے ہم ایک مخملیں بستر پر کسی محوِ خواب کی نور آفریں اور نکہت پاش تجلیات کا ایک عکس اپنے ذہن میں بیدار کرنے میں کامیاب ہو سکتے ہیں۔ پہلی قسم حسن و عشق کے معاملات کو پیش کرتی ہے، جو ایک خالص داخلی کیفیت ہے اور جس کا مماثل خارجی دنیا میں نہیں ملتا۔ دوسری چیز بھی حسن کے متعلق ایک داخلی ردِ عمل ہی پیش کرتی ہے۔ لیکن اس ردِ عمل کو ایک عامل یعنی محبوب کی ذات سے ایک ایسا تعلق ہے، جس کے بغیر اس کی تخلیق ناممکن تھی۔ یہ بہت حد تک اس خارجی حقیقت کا ایک داخلی پرتو ہے، حالاں کہ پہلے استعارہ میں خارجی حقیقت مفقود ہے۔ یہ دونوں قسم کے استعارات تخیل کی دو مختلف قسموں سے تعلق رکھتے ہیں، جن کا ذکر اوپر کیا گیا ہے۔

تخیل کی پہلی قسم خارجی دنیا کی غلام ہے اور اپنے تخلیقی فعل میں انھیں نقوش سے کام لیتی ہے جو اس نے خارجی دنیا سے حاصل کئے تھے۔ اس کے برعکس دوسری قسم خود انسان کی ذہنی اور روحانی دنیا کے مخصوص داخلی تصوّرات کو لفظی یا حسّی سانچوں میں ڈھال کر پیش کرتی ہے۔

شاعر عموماً محض الفاظ و صوت کی دنیا کا ہی پابند نہیں رہتا بلکہ وہ اکثر اپنے تصوّرات کی دنیا میں کھو جاتا ہے اور انہیں تصوّرات کو نئے سانچوں میں ڈھال کر اپنے قارئین تک پہنچاتا ہے۔ ان میں سے بعض تصوّرات ایسے ہیں، جو ایک ہنگامی عامل کی مدد سے بیدار ہوتے ہیں اور جب وہ عامل محوِ کار نہیں ہوتا تو تصوّرات بھی کھو جاتے ہیں، لیکن بعض تصوّرات کسی نامعلوم وجہ سے بیدار ہو کر ہماری تمام زندگی پر چھا جاتے ہیں اور باوجود کوشش کے بھی ان سے نجات حاصل نہیں کی جا سکتی۔ ان میں سے بعض تو اپنی انتہائی صورتوں میں ایک مرض کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ شعراء کے ہاں دونوں قسم کے تصوّرات ملتے ہیں۔ لیکن اُردو شاعری میں جہاں خیالات کا اظہار زیادہ تر منفرد اشعار میں کیا جاتا رہا ہے، ہمیں دوسری قسم کے تصوّرات بہت کم ملتے ہیں۔ البتہ قنوطیت یا اسی قسم کی کوئی اور طبعی خصوصیت اکثر شعراء کے ہاں ملتی ہے، جو ان کے تصوّرات کو ایک خاص قالب میں ڈھالتی ہے، لیکن یہ چیز بذاتِ خود کوئی تصوّر قرار نہیں دی جا سکتی۔ جہاں مسلسل نظم رائج ہو، وہاں اس قسم کے مسلسل تصوّرات کی مثالیں اکثر مل جاتی ہیں۔ جدید شاعری میں اگرچہ اس کی مثالیں بکثرت نہیں ملتیں تاہم قدیم شعراء کے برعکس جہاں زیادہ تر ایک ہی چیز کے متعلق مختلف تصوّرات میں سے مرکزی تصوّر کو ہی پیش کرنے پر اکتفا کیا جاتا تھا۔ جدید شعراء زیادہ وسعتِ نظر اور تحلیلی طریقۂ کار سے کام لے کر اس کے مختلف پہلوؤں کو اُجاگر کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ تصوّرات کے استعمال سے شاعر ایک ہی چیز کو مختلف نقوش اور مختلف رنگوں میں پیش کر سکتا ہے۔ کیونکہ صوتی تصوّر تو ہر کیفیت کے لئے مقرر ہے اور اس کے تلازمات بھی اسی نسبت سے محدود ہیں، لیکن ایک ہی چیز کے متعلق مختلف حالتوں میں، دو مختلف آدمی مختلف انداز میں اثر پذیر ہوتے ہیں۔ کسی کے لئے اور کسی حالت میں رنگ زیادہ کشش کے باعث ہوتا ہے۔ حالاں کہ کسی دوسرے

موقعہ پر وہی شخص رنگ کو چھوڑ کر آواز یا خوشبو میں کھو جائے گا۔ یہ اختلاف محض ہنگامی نہیں ہوتا بلکہ اس میں بھی انسان کے اعضاء کی عملی قوّت کو دخل ہے۔ بعض انسانوں میں باصرہ زیادہ تیز ہوتی ہے، بعض میں شامہ اور سامعہ وغیرہ اور اسی لحاظ سے وہ ایک ہی چیز کے مختلف پہلوؤں سے کم و بیش متاثر ہوتے ہیں۔ اسی طرح شاعر کے ہاں بھی مختلف تصوّرات کا استعمال اس کی طبعی قوتوں پر منحصر ہوتا ہے، لیکن شاعر کے ہاں عموماً یہ تصوّرات ایک انفرادی صورت میں جلوہ گر ہوتے ہیں، جس کے لئے ذمہ دار اس کے جذبات ہی قرار دیئے جا سکتے ہیں۔ یہاں یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ اعضاء کی فعلیاتی خصوصیّت کے علاوہ بھی انسان کا اندازِ نظر مختلف کیفیتوں کا حامل ہوتا ہے۔ جس میں خارجی تجربات کو بہت دخل ہوتا ہے۔ مثلاً ایک خاص منظر کو ہم آنکھیں بند کر کے دیکھیں تو بعض حالتوں میں وہ دیوار پر لٹکی ہوئی تصویر کی مانند نظر آئے گا۔ بعض حالتوں میں اپنی اصلی صورت پر، بعض حالتوں میں اس کا حجم کم ہو جائے گا، وغیرہ یہ انفرادی اختلافات شاعر کے ہاں بھی نمایاں ہوتے ہیں۔ لیکن ان کی بحث فی الحقیقت نفسیاتی بحث ہے اور تنقیدِ ادب کے ضمن میں نہیں آتی۔ شاعر کی تخلیق اور صناعی کا تار و پود الفاظ ہیں۔ وہ اپنے مافی الضمیر کو الفاظ ہی کے ذریعے سے ہم تک پہنچاتا ہے۔ اس لئے یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ الفاظ کہاں تک حسّی تصورات کو بیدار کرنے میں مدد دیتے ہیں؟ لفظ ایک صوتی تصوّر ہے اور اس لحاظ سے ترنّم اور موسیقی تو پیدا کر سکتا ہے، لیکن حواسِ خمسہ پر اس کا اثر آسانی سے سمجھ میں نہیں آ سکتا۔ وہ الفاظ جو براہِ راست خارجی مناظر کو پیش کرتے ہیں۔ معنوی لحاظ سے مخصوص قسم کے حسّی تصورات پیدا کر سکتے ہیں۔ مثلاً چمک، اس لفظ کو سن کر ممکن ہے کہ آنکھوں کے پردے پر "چمک" سے ملتے جلتے حسّی تصوّر کا احساس پیدا ہو جائے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ وہ لفظ جو مجرّد خیالات کا اظہار کرتے ہیں اور جن کے عینی تلازمات خارجی دنیا میں موجود نہیں یا کوئی لفظ اپنی مفرد حالت میں کہاں تک حسّی تصورات کو بیدار کر سکتا ہے۔ مختلف الفاظ کے متعلق جو کہا جاتا ہے کہ وہ فصیح ہیں یا ثقیل

ہیں۔ ان کی حقیقت پر بھی اس بحث سے بہت کچھ روشنی پڑتی ہے۔

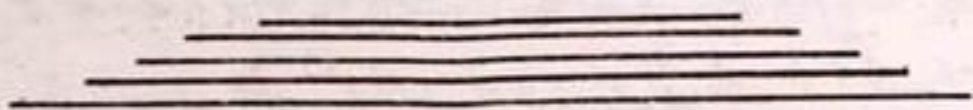
جدید نفسیاتی تجربات نے ثابت کیا ہے کہ لفظ اپنے معنوں سے قطع نظر محض اپنی شکل وصورت یا صوت ہی سے مخصوص قسم کے حسّی تصوّرات پیدا کر سکتے ہیں۔ ہمارے ہاں بھی قدیم نقادانِ ادب نے فصاحت کا معیار مقرّر کرتے وقت بعض حروف مختص کر دیئے تھے، جن کی موجودگی، کسی لفظ میں اس کی فصاحت کی ضامن قرار دی جاسکتی ہیں۔ اسی طرح بعض لفظوں کو سوقیانہ اور ناگوار کہہ کر رد کر دیا جاتا ہے۔ بعض لفظوں کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ سماعت پر گراں گزرتے ہیں، ان میں سے بعض لفظ جنھیں سوقیانہ یا بازاری کہا جاتا ہے۔ ہو سکتا ہے محض اسی لئے ناقابلِ قبول ہوں کہ ان سے بعض پست قسم کے تلازمات وابستہ ہیں، لیکن جو لفظ ایسی کسی وجہ کے بغیر بھی ناگوار یا ثقیل سمجھے جاتے ہیں، ان کی وجہ انہیں حسّی تصوّرات میں ملتی ہے سب سے پہلے تو یہ ہے کہ لفظ کو ادا کرتے وقت جس طرح زبان اور دوسرے متعلّقہ اعضاء کو حرکت کرنی پڑتی ہے۔ اس حرکت کا احساس ہی ناگوار یا خوشگوار ہو سکتا ہے اور اس میں مختلف انسانوں اور مختلف قوموں کا مذاق علیحدہ علیحدہ ہوگا یا یوں ہو سکتا ہے کہ مختلف حروف کے ملنے سے جو آوازہ پیدا ہوتی ہو، وہ کچھ ایسی کرخت ہو کہ کان اسے ناپسند کریں، لیکن خالص طبعی وجوہ کے علاوہ بھی الفاظ حواس پر خاص اثر پیدا کر سکتے ہیں۔ مثلاً نفسیاتی تجربوں کے دوران میں مختلف معمولات نے کہا کہ ایک خاص لفظ کو دیکھ کر یا سن کر ان کے ذہن میں ایک خاص رنگ کا اثر پیدا ہوتا ہے۔ بعض کے ساتھ سردی یا گرمی کا احساس وابستہ تھا اور بعض لفظ حرکت کرتے ہوئے محسوس ہوتے تھے۔ یہاں تک کہ بعض نے یہ بھی کہا کہ ایک مخصوص لفظ کی سختی یا نرمی کو بھی انہوں نے محسوس کیا ہے۔ اور اس چیز سے غالباً ہم پہلے بھی آشنا ہیں، کیونکہ بعض الفاظ کے متعلّق ہمارے نقادوں نے بھی نازک اور پُر لوچ ہونے کا فتویٰ دیا ہے، چنانچہ الفاظ کی اس خصوصیّت سے بھی شعراء نے بہت کچھ فائدہ اٹھایا ہے۔ ہمارے ہاں بعض شاعروں کی تعریف میں کہا جاتا ہے کہ ان کے کلام میں شکوہِ الفاظ بہت ملتا ہے۔

مثلاً جوشؔ یا غالبؔ ۔ یہ ترکیب غالباً اسی قسم کے تأثرات کو ایک عام طریقے پر پیش کرتی ہے۔ جوشؔ کا ایک مصرع ہے: ؎

ضمیرِ سنگ میں روحِ شرار کی سوگند

مضمون سے قطع نظر ہم دیکھتے ہیں کہ ضمیرِ سنگ اور روحِ شرار گو عام الفاظ سے مرکب ہیں، لیکن اس مصرع کی شان انہی لفظوں سے ہے۔ ان کے مقابلے میں سوگند یہاں کھٹکتا ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو م۔ ر۔ س۔ ش وغیرہ کی ہلکی پھلکی اور چپت آوازوں کے مقابلے میں سوگند کے آخری تین حروف کچھ بھدّے معلوم ہوتے ہیں، جس میں "د" کی آواز کو بہت دخل ہے اور خصوصاً "ن" غنہ کے ذریعے جو "گ" کی آواز اس سے ملائی گئی ہے، اس نے ایک بوجھل تأثر پیدا کر دیا ہے۔ اس ضمن میں غالبؔ کے دو شعروں کا ذکر، جن میں "بھوں" اور "کمر بدنا" پر اعتراضات کئے گئے ہیں، دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ "بھوں" کا لفظ غالباً مصرع سے علیحدہ بھی صوتی اعتبار سے کچھ اتنا خوشگوار نہیں۔

علاوہ ازیں انہیں تجربات کے دوران الفاظ کے ساتھ بعض اوقات وقت کی تخصیص بھی موجود پائی گئی۔ جس طرح مختلف راگ مختلف اوقات سے تعلق رکھتے ہیں۔ اسی طرح مختلف لفظ بھی صبح یا رات یا شام کی مخصوص کیفیات کے حامل پائے گئے۔ بعض شعراء کے ہاں مخصوص الفاظ بہت محبوب ہوتے ہیں، لیکن جہاں الفاظ دہرائے گئے ہوں وہاں بھی اگر غور سے دیکھا جائے تو بعض اصوات ضرور ایسی ملیں گی، جنھیں شاعر دہراتا ہے۔ مغرب میں بعض شعراء کے کلام سے ایسی آوازیں منتخب کرنے کی کوشش بھی کی گئی ہے اور ان بے معنی آوازوں کے مجموعے سے بھی ان کے اسلوب کا اندازِ ترنم ٹپکتا ہے۔ اس سے آگے بڑھ کر ایک شاعر کے ہاں اجزائے کلام میں سے کسی خاص چیز کی نسبتاً زیادہ تکرار بھی اس کے اسلوب پر روشنی ڈالتی ہے۔ مثلاً کہا گیا ہے کہ فعل کا کثرتِ استعمال اسی بات پر دال ہے کہ شاعر میں عملی قوت جوش پر

ہے۔ صفات کا استعمال جذباتی شدّت کی طرف اشارہ کرتا ہے وغیرہ۔ ہم اکثر خارجی دنیا کو چھوڑ کر اپنے احساسات اور تصوّرات کی دنیا میں کھو جاتے ہیں اور شاعر ہم سب سے زیادہ اپنی داخلی دنیا کا رہ نورد ہے۔ وہ اشیاء کو اس انداز سے پیش کرتا ہے، جس انداز میں وہ انھیں اپنی تنہائیوں میں جلوہ گر پاتا ہے۔ اور اشیاء کے متعلق اس کے مخصوص تاثرات حسّی تصوّرات ہی کے ذریعے سے ہم تک پہنچتے ہیں۔

ادب اور صحافت

انسان کی ذہنی سرگرمیوں کو بالعموم دو طرح تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک علم، دوسرے فن۔ بظاہر یہ بات سیدھی نظر آتی ہے۔ کیونکہ ان دونوں کا مطمحِ نظر تلاشِ حقیقت ہے۔ لیکن الجھن بھی یہیں سے پیدا ہوتی ہے کہ حقیقت کیا ہے یا یوں کہیئے کہ وہ کونسی قدرِ اعلیٰ یا اقدار کا مجموعہ ہے، جسے حقیقت قرار دیا جائے۔ شاید اس بات پر سب کو اتفاق ہو کہ حقیقت کے تین رُوپ ہیں اور وہ ہیں، صداقت، خیر اور حُسن۔ اور ان میں باہمی مشابہت اور مطابقت کے نہایت وسیع امکانات موجود ہیں: ؎

خوب ہے جو حسیں ہوا — بت ہوا نازنیں ہوا

جو نہ مگر حسیں ہوا — خوب ہوا حسیں ہوا

(سیفو ـ ترجمہ منصور احمد)

اور وہ کیٹس (KEATS) کا قول تو اس سے بھی زیادہ مشہور ہے کہ صداقت اور حُسن ایک ہی چیز کے دو نام ہیں۔ بہر حال علوم کی دنیا میں سب سے زیادہ اہمیت صداقت ہی کو حاصل ہے۔ منطقی استخراج اور منطقی استقراء کا مقصد یہی ہوتا ہے کہ اجزاء سے کل کی حقیقت اور کل کے تصور سے اجزاء کی ماہیت کو تلاش کیا جائے۔ یہ استدلال خالص یا مجرّد تصورات اور عملی نتائج دونوں پر منتج ہو سکتا ہے۔ استدلال میں کسی جذباتی ردِ عمل کی گنجائش نہیں ہوتی۔ اس لئے اکثر تو یوں بھی ہوتا ہے کہ انسان عملی استدلال سے حاصل کردہ نتائج کو جذباتی طور پر قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔

یہیں سے فن کا آغاز ہوتا ہے۔ یہ ذہنی سرگرمی کی ایک ایسی صورت کا نام ہے، جس میں بعض نتائج یا بعض اقدار کو بطورِ حقیقت پیش کرنے کے لئے ایک ایسا طریقہ اختیار کیا جائے، جس کی راہ منطقی استدلال سے الگ ہو، لیکن اس کے باوجود اتنی مؤثر اور معتبر ہو کہ پیش کردہ حقائق کو منوا لینے کی اپنے اندر نسبتاً بہتر صلاحیت اور اہلیت رکھے۔ یہاں ایک بات اور بھی قابلِ لحاظ ہے۔ حقیقت کو فن کا روپ دیتے وقت ہر ممکن کوشش کی جاتی ہے کہ منطقی استدلال سے کام نہ لیا جائے تاہم اس پر کسی کا کیا بس کہ پڑھنے والوں کے ذہن میں پھر بھی منطقی اعتراضات اُبھر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ فنکار منطقی قوتوں میں ایک تعطّل پیدا کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ یہ تعطّل عقل کے مقابلہ میں جذبات کی برانگیخت سے حاصل کیا جاتا ہے۔ نتائج وعواقب سے قطع نظر جذبات کی برانگیخت کے ساتھ ہمیشہ آسودگی کی کیفیات وابستہ ہوتی ہیں۔ چنانچہ وہ تمام قوتیں، جو ان کیفیات کو بیدار کرتی ہیں، حسن کی اقدار کا مظہر بن جاتی ہیں۔ اس لئے جہاں تک فن کا تعلّق ہے، علم کے مقابلے میں جذبات اور صداقت یا خیر کی اقدار کے مقابلے میں اقدارِ حسن سے کام لیا جاتا ہے۔

اب ان فنون اور علوم کو لیجئے، جنھیں پیش کرنے کا واسطہ یا ذریعہ تحریر ہے۔ ان میں تفریق کا سب سے بڑا معیار یہ قرار پاتا ہے کہ علوم کا دار و مدار منطق پر ہے اور فنون کا انحصار جذبات اور حسن کی اقدار پر۔ اس بحث کی روشنی میں جب صحافت اور ادب کا مقابلہ کیا جاتا ہے تو صحافت کی ڈگر ادب کی راہ سے الگ تھلگ نظر آتی ہے۔

دوسرا فرق یہ ہے کہ جب حسن کی اقدار کے سہارے جذبات کی برانگیخت اور کیف وسرور ہی مقصود ہو تو منطقی استدراک سے بات نہیں بنتی، کیونکہ حسن کا منطقی ادراک تو پھر دائرۂ علم میں آ جاتا ہے۔ اس لئے یہاں جمالیاتی اقدار کو براہِ راست اس رُوپ میں پیش کرنا پڑتا ہے، جس رُوپ میں ہم ان سے اوّلاً دوچار ہوئے تھے۔ یہاں اگر ہم یہ سمجھنے سمجھانے بیٹھ جائیں کہ اس رُوپ نے ایک مخصوص ردِ عمل کیونکر پیدا

کیا تو اس ردِ عمل کے بیدار ہونے کی گنجائش نہیں رہتی۔ یہاں تو روئے زیبا کی جھلک ہی سے کام چلتا ہے۔ اس لئے فن کے لئے تخلیق کا استعارہ استعمال کیا جاتا ہے، جو دراصل ہیجانات، واقعات وغیرہ کی بازآفرینی کی ایک صورت ہے۔ صحافتی تحریروں میں بھی اکثر عوام کے جذبات کی برانگیخت کی ضرورت پیش آتی ہے۔ لیکن یہاں جذبات کی برانگیخت میں نوعیت اور مقاصد دونوں کے اعتبار سے فرق ہے۔ صحافت میں جذبات کی برانگیخت دراصل دلیل کی قائم مقام ہوتی ہے اور جذبات کی برانگیخت سے مراد ایک خاص جوش یا ہیجان کو بروئے کار لانا ہوتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ صحافی نے خود ان جذبات کو محسوس کیا ہو۔ صحافت انسان کے تمام جذبات پر حاوی نہیں۔ وہ صرف جذباتی ہیجان تک محدود ہے۔ جذبات کی فطری اور اصلی صورتوں سے صحافت کو کوئی واسطہ نہیں۔ چنانچہ ایک خاص ردِّ عمل پیدا کرنے کے لئے صحافی جہاں اور دلیلیں پیش کرتا ہے، وہاں جذباتی ہیجان، جوش اور سنسنی کے حربوں سے بھی کام لیتا ہے۔ ادب میں اس کے برعکس ہم جذباتی کیفیت پیدا کرنے والے مہیج کو اسی طرح پیش کر دیتے ہیں، جس طرح ہم نے اُسے بطونِ قلب میں کبھی محسوس کیا تھا۔ اس پیش کش سے محض اس کیفیت کی بازآفرینی یا تخلیق ہی مقصود ہوتی ہے۔ ہم یہ تقاضا نہیں کرتے کہ دوسرے ایک مخصوص ردِّ عمل کے علاوہ کسی اور طرح اس کیفیت کو قبول نہ کریں۔ ادب میں اسی لئے مختلف تعبیروں کی گنجائش نکل آتی ہے۔

ایک دوسرے پہلو سے دیکھیئے تو جذبات کے سلسلہ میں ادب اور صحافت کا نقطۂ نظر دو متضاد کیفیات کا حامل ہوتا ہے۔ اَدب میں ہم ایک خاص ردِّ عمل محسوس کرتے ہیں، جس کی انفرادیّت ہی میں اس کا تمام حسن اور اہمیت مضمر ہوتی ہے۔ اب ہم یہ کوشش کرتے ہیں کہ اس خاص ردِّ عمل کے موقع پر جو کچھ پیش آیا، اسے من وعن دوسرے اذہان تک منتقل کردیں اور اس انتقال کی کامیابی کا انحصار اس امر پہ ہے کہ دوسرے بھی اپنے آپ کو چند لمحوں کے لئے اسی مقام پہ محسوس کرنے لگیں۔ ٹالسٹائی کے نزدیک فن کی اہمیّت، ضرورت اور تاثیر کا دار ومدار اس اتحاد اور یگانگت کی

کیفیت پر ہے۔ جو فن کے ذریعے مختلف انسان باہم محسوس کرنے لگتے ہیں[1]۔ کیفیات اور واردات کی بازآفرینی ادب کا مطمحِ نظر ہے۔ اس کے برعکس صحافت میں تحریر کا مواد نفس یا اپنی ذاتی اور انفرادی واردات سے اخذ نہیں کیا جاتا بلکہ اپنے مخاطب گروہ یا جماعت کے جذباتی ردِ عمل کے حساس ترین گوشوں کو ٹٹولا جاتا ہے اور پھر کوشش یہ کی جاتی ہے کہ دلیل کا سب سے نکیلا پہلو ان گوشوں کو چھیڑتا ہوا نکل جائے۔ اس نکتہ کو یوں بھی بیان کیا جا سکتا ہے کہ فن کار کا خلوص اس تجربے تک محدود ہوتا ہے، جسے وہ دوسروں تک منتقل کرنا چاہتا ہے۔ جب ہم ایک خاص قسم کے ادب پر اعتراض کرتے ہیں کہ وہ پروپیگنڈا بن کر رہ گیا ہے تو ہم اس کمزوری کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ وہاں جذبات کی برانگیختگی کے لئے دوسرا طریقہ اختیار کیا گیا ہے اور یہ تو ظاہر ہے کہ منطقی اعتبار سے وہ دلیل بودی ہے، جس میں مخاطب کو قائل کرنے کے لئے اسکی جذباتی کمزوریوں سے فائدہ اٹھایا جائے۔

لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ادب صرف ہنگامی جذبات یا جذبات کی ان صورتوں تک محدود ہے، جن کا تعلق نفسیاتی ارتقاد کے بالکل ابتدائی مراحل سے ہے۔ ادبِ عالیہ میں ہمیشہ ایک بلند مقصد کا پاس ملحوظ ہوتا ہے۔ ہر عظیم فنکار کے ہاں ایک مستقل نظامِ فکر کے آثار ملتے ہیں۔ اصل صورت کچھ یوں نظر آتی ہے کہ انسان جبلی تقاضوں کے ماتحت زندہ رہنے کی منزلوں سے آگے نکل چکا ہے۔ اگرچہ اس کا عمل اور ردِ عمل آج بھی جبلی تقاضوں سے منسلک تو ہے مگر ذہنی ارتقاد کی بدولت ان کی نوعیت اب اس درجہ بدل چکی ہے کہ ظاہر بین نظروں کے لئے ان کی پہچان بھی مشکل ہے۔ کچھ اس طرح محسوس ہوتا ہے کہ مخصوص جبلی مہیجات یا مقاصد سے قطع نظر، انسان اس آسودگی کو کسی نہ کسی طرح حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے، جو جبلتوں کے ساتھ وابستہ ہوتی ہے۔ مثلاً عام حیوان بھوک کے تقاضے سے مجبور ہو کر کھانے کی

---

(1): WHAT IS ART-?

چیزوں کی طرف لپکتے ہیں، لیکن کھانے میں جو لذّت ہے۔ انسان اس لذت کو مختلف ذرائع سے حاصل کرتا ہے، مثلاً وہ چٹپٹے کھانے ایجاد کرتا ہے۔ موقعہ محل کے اعتبار سے دعوتوں کا انتظام کرتا ہے، جن میں بلا ضرورت کام و دہن کی تواضع کی جاتی ہے۔ حیوانات میں جنسی تعلق ایک فطری تقاضے کے طور پر ظاہر ہوتا ہے، لیکن انسان جنسی تلذذ کے لئے بے شمار عملی اور ذہنی مواقع پیدا کرتا ہے۔ ادب اور فن کی نوعیت بھی کچھ ایسی ہے۔ ذوقِ جمال بھی انسان کی فطرت میں مضمر ہے۔ اس کا اصل محل تو غالباً کچھ اسی قسم کا ہوگا کہ بعض جبلّی تقاضوں کی آسودگی کے لئے زیادہ سے زیادہ تحریص اور ترغیب پیدا کی جائے، لیکن بعد میں انسان نے ذوقِ جمال کی آسودگی کو عملی مقاصد سے علیحدہ کر لیا۔ علیحدگی (DETACHMENT) اور اختلاف یا تلازمہ (ASSOCIATION) کی بدولت انسان نے اپنے لئے کئی نئے مقام پیدا کئے ہیں، جن سے باقی حیوانات آشنا نہیں۔ اس عمل کے ماتحت اکثر و بیشتر یوں ہوتا ہے کہ انسانی جذبات کا دھارا بعض نظریات یا مقاصد کی طرف منتقل ہو جاتا ہے، جو اس عمل کے ماتحت اپنی مجرّد حیثیت کو یکسر بدل لیتے ہیں۔ چنانچہ فنکار جب ان نظریات کو پیش کرتا ہے تو انہیں موجود بالخارج یا موجود بالذات (CONCRETE) تصوّر کر لیتا ہے۔ وہ اس کے محبوب کا ایک پرتو اس کے جمال کی ایک ادا بن جاتے ہیں۔ شاعر نے جب کہا تھا کہ: ؎

در دلِ ما غمِ دنیا غمِ معشوق شود

بادہ گر خام بود پختہ کند شیشۂ ما

تو اس کا اشارہ اسی قلبِ ماہیت کی طرف تھا۔ عارف ہندی نے اس بات کو دوسرے لفظوں میں یوں بیان کیا ہے: ؎

من و تو زاں غمِ شیریں ندانیم

کہ اصلِ او ز افکارِ بلند است

چنانچہ ادب اور فن میں حقیقت کو نظری حیثیت سے پیش کرتے وقت ایک بنیادی فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ ادب حقیقت کے منطقی پہلو سے بحث نہیں کرتا، وہ صرف

اس جذباتی اسلوب کو پیش کرتا ہے، جو ایک حقیقت کے احساس سے پیدا ہو۔ حقیقت کا یہ ادراک اپنے شدید جمالیاتی تأثر (جو جذباتی کیفیت کا پرتو ہے) کے باعث متعلقاتِ حسن و عشق کے استعاروں کو بڑی خوبی سے قبول کر لیتا ہے۔ اس طرح حسن ایک مجرد تصور بن جاتا ہے۔ اور حسن بسیط کا ادراک زندگی کی ایک مستقل قدر کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ فن کار زندگی کے ہر خوب و ناخوب کو اس پیمانے سے ماپنے لگتا ہے : ؎

غبارِ راہ کو بخشا گیا ہے ذوقِ جمال
خرد بتا نہیں سکتی کہ مدعا کیا ہے

غزل کے مزاج سے بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر یوسف حسین نے متعدد مقامات پر شاعری میں طلسماتی[1] پیکروں کی تخلیق کی طرف اشارہ کیا ہے اور جب ہم غور کرتے ہیں تو یہ طلسماتی پیکر ان مخصوص تمثالِ حسی (SENSORY IMAGES) کے علاوہ کچھ بھی نہیں۔ جنھیں فنکار ایک خاص ماحول کے ذہنی اور جذباتی تأثر کو منتقل کرنے کے لئے استعمال کرتا ہے۔ ان میں ایک گونہ ابہام، ایک پراسرار مجہولیت اور ایک جذب کی کیفیت محسوس ہوتی ہے۔ اسی کیفیت کو پروفیسر ڈاؤنی[2] (DOWNEY) نے جمالیاتی بعد (AESTHETIC DISTANCE) کے نام سے تعبیر کیا ہے۔ اپنے قاری کو ماحول کی واقعیت اور منطقی تقاضوں کے چنگل سے آزاد کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ فنکار اسے اس دنیا سے ذرا دور ہٹا لے جائے۔ جہاں امکانات زیادہ وسیع تر اور قابلِ وقوع نظر آنے لگیں۔ حقیقت اور وصف نگاری میں بھی اسی لئے۔ ماحول ہو یا کردار ایک خاص حد تک مبالغہ سے کام لیا جاتا ہے۔ انتخابیت بھی اسی میں ممد ثابت ہوتی ہے۔ ابہام اور اسرار کی کیفیت ادب کے ساتھ مختص ہے۔ صحافت میں اس سے

۱۔ ڈاکٹر یوسف حسین نے طلسماتی کا لفظ اغلباً (MYSTERIOUS) کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔

۲۔ (CREATIVE IMAGINATION)

کام نہیں لیا جا سکتا۔ صحافت میں اگر اسے کامیابی کے ساتھ استعمال کیا جا سکتا ہے تو اس کی صرف ایک صورت ہے، یعنی تفنّن۔ غالباً ۱۹۳۷ء میں سی پی کی کانگرسی وزارت نے گورنر کے چھٹی جانے پر وہاں کے چیف سیکرٹری کے عارضی طور پر گورنر مقرر کئے جانے کے سوال پر استعفیٰ پیش کر دیا تھا۔ اس موقعہ پر ظفر علی خان نے ایک نظم کہی تھی؎

اڑتی سی خبر تار پہ آئی ہے کٹک سے   برطانیہ کے بنگلے کی چھت اڑ گئی بھک سے

جس بم کے دھماکے سے یہ آفت ہوئی برپا   لم اس کی کوئی پوچھ لے سرجان ہبک سے

ہندو کی سیاست سے ہوا لرزہ براندام

انگریز کہ ڈرتا نہیں توپوں کی تَشلک سے

مبالغہ موجود ہے لیکن مبالغہ سے تفنّن کا پہلو ہی نمایاں ہوتا ہے۔ جذباتی تاثر گہرا نہیں ہوتا۔ دوسری بات یہ قابلِ غور ہے کہ نظم کہنے کے لئے ایک رمزیّت یا ایک خاص قسم کے جمالیاتی بُعد کی ضرورت تھی لیکن اس رمزیّت اور جمالیاتی بعد نے جہاں حسن پیدا کیا ہے، وہاں ایک اخفاء کا پردہ بھی حائل کر دیا ہے۔ جب تک واقعات کا علم نہ ہو نظم میں معنویت پیدا نہیں ہوتی۔ اس طرح اشعار میں عمومیت، ہمہ گیری اور تاثیر، جو ادبی تخلیقات کی خصوصیات ہیں، پیدا نہیں ہو سکیں۔ نظم ایک موقعہ کے لئے وقف ہو کر رہ گئی ہے۔ ایک خاص گروہ، ایک خاص ملک اور تاریخ کے ایک خاص دور کے باہر اس کی معنویت اور تاثیر کے امکانات ختم ہو جاتے ہیں۔

ایک علمی یا صحافتی تحریر کے لئے وجہِ جواز اس کی افادیت یا ضرورت میں مضمر ہوتی ہے۔ اس کے برعکس ایک خالص ادبی تخلیق کے لئے محض خارجی تحریک کافی نہیں ہوتی۔ شخصیت کے اظہار کی داخلی خواہش ادبی تخلیق کی اہم ترین محرک ہے۔ ادب میں خارجی تحریکات بروئے کار آتی ہیں۔ لیکن عموماً یہ خارجی تحریک داخلی عناصر کے ساتھ مل کر اپنی نوعیت اس حد تک بدل لیتی ہے کہ خود فنکار کے لئے ادبی تخلیق کی ارتقائی منازل کا ابتدائی خارجی تحریک سے تعلق تلاش کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ جدید نفسیات کے لاشعوری تاثرات سے قطع نظر ادب میں ایسی مثالیں موجود ہیں، جہاں سمجھائے بغیر

خارجی تحریک اور ادبی تخلیق کی صورت میں تعلق واضح نہیں ہوتا۔ حامد علی خاں نے ایک موقعہ پر یہ مثال پیش کی تھی کہ کسی شاعر کی ٹکر کسی لڑکی کے سائیکل سے ہو گئی تھی، جس میں شاعر کا گھٹنا مجروح ہوا اور اسے کئی ہفتے ہسپتال میں رہنا پڑا۔ اس چوٹ کا تاثر شعر میں یوں ظاہر ہوا: ؎

کوئی برق پہلو سے ٹکرا گئی تھی
مہینوں سلگتے رہے آشیانے

تلازمۂ خیال خصوصاً اسلوبِ بیان کے روایتی تقاضوں اور مخصوص ادبی مفاہمتوں کے باعث خارجی تحریک کا براہِ راست اظہار ادب میں مستحسن نہیں سمجھا جاتا۔ اگر یوں نہ ہوتا تو ادبِ عالیہ میں ایک گونہ ابہام اور داخلیت کے لئے کوئی گنجائش باقی نہ رہ جاتی۔ اس لحاظ سے غالباً یہ کہنا درست ہو گا کہ صحافت میں خارجی تحریک شعوری، واضح اور سامنے کی بات ہوتی ہے۔ لیکن ادب میں خارجی تحریک، ایک بعید محرک کی حیثیت رکھتی ہے۔ جو کم و بیش ایک داخلی واردات کا بھیس بدل لیتا ہے۔ چنانچہ ادب ایک خارجی تحریک سے داخلیت کی طرف رجوع کرتا ہے۔ یہ خارجی تحریک اس کی جہت متعین نہیں کرتی۔ صرف اسے آمادۂ سفر کرتی ہے۔ اس کے مقابلے میں صحافت میں یہ خارجی تحریک نشانِ منزل کا درجہ رکھتی ہے۔ صحافت میں ایک خاص مقصد کے حصول کی خواہش ایک تحریر کے لئے تحریک کا کام دیتی ہے۔

اب اسی مسئلے کو ایک اور نقطۂ نظر سے دیکھیئے۔ ایک علمی تحریر کیوں پیش کی جاتی ہے اس لئے کہ ایک خاص مسئلے پر آپ کے ذہن میں کوئی خاص بات ہے، جو اس کی تردید یا تائید میں پیش کی جا سکتی ہے۔ سائنس کے میدان میں آپ نے کوئی نئی تحقیق سرانجام دی ہے اور لوگوں کو آپ اس سے روشناس کرانا چاہتے ہیں۔ صحافتی موضوع پر آپ اس لئے لکھتے ہیں کہ دورِ حاضر کے بعض مسائل کی حمایت یا مخالفت آپ کے پیشِ نظر ہے۔ اور آپ کو اس کی توقع ہے کہ آپ کی اس حمایت یا مخالفت سے کچھ نتائج بھی مرتب ہوں گے، لیکن ادب میں اس کے برعکس یہ صرف اپنی شخصیت کے اظہار کی خواہش ہے۔

جو ایک تخلیق کا باعث بنتی ہے۔ ادب میں اپنا ایک مقام پیدا کرنے کے لئے لازمی ہے کہ اس میں ایک انفرادیت ہو اور یہ انفرادیت بڑی نازک اور پیچ در پیچ کیفیات کی حامل ہوتی ہے۔ اس انفرادیت میں واردات کی نوعیت انوکھی اور اچھوتی ہوتی ہے۔ یعنی واردات بجائے خود تو شخصی یا ذاتی حیثیت کی حامل ہوتی ہے، لیکن اپنے اطلاق و اعتبار کے لحاظ سے ایک نئی لیکن عمومی اور ہمہ گیر کیفیت کا روپ دھار لیتی ہے۔ چنانچہ ادب میں ہم جب حسن کی کسی اَدا کا ذکر کرتے ہیں تو وہ ایک ایسی ادا ہوتی ہے، جس سے اہلِ نظر پہلے سے واقف نہیں ہوتے ہ؎

سودا جو ترا حال ہے ایسا تو نہیں وہ
کیا جانئے تُو نے اسے کس آن میں دیکھا

ادب میں بظاہر حسن و عشق تک بات محدُود رکھنے کی وجہ یہی ہے کہ یہ ایک خالص ذاتی یا شخصی معاملہ ہے۔ اور اس رنگ میں بات کہنے والے کے لئے سب سے بڑی آسانی یہ ہوتی ہے کہ وہ سماجی اقدار سے براہِ راست نہیں ٹکراتا۔ سماجی شعور انسان کے ہاں اتنا گہرا ہو چکا ہے کہ وہ کسی حال میں بھی اس سے آزاد نہیں ہو سکتا۔ اس لئے اگر وہ اپنی مفلسی کا ذکر کرتا ہے تو یقیناً اس سے اس کے وقار کو صدمہ پہنچتا ہے، جو وہ سماج میں اپنے لئے حاصل کرنا چاہتا ہے، لیکن جب وہ فاقہ مستی کو رندانہ استعاروں میں ڈھال دیتا ہے تو بات بن جاتی ہے: ؎

قرض کی پیتے تھے مے لیکن سمجھتے تھے کہ ہاں
رنگ لائے گی ہماری فاقہ مستی ایک دن

اب اس کے لئے یہ کہنا آسان ہو جاتا ہے کہ سماج میں اس مفلسی کے باوجود اس کا ایک مقام ہے۔ یہاں اس کے وقار کو ٹھیس نہیں لگتی ؎

سلیقہ مے کشی کا ہو تو کر لیتی ہے محفل میں
نگاہِ لُطفِ ساقی مفلسی کا اعتبار اب بھی

چنانچہ غمِ دوراں کے شخصی ذکر میں جو ننگ، توہین اور رسوائی کا ڈر ہوتا ہے، وہ

اس طرح مٹ جاتا ہے بلکہ اسی رنگ میں ایک گونہ عظمت کا جواز نکل آتا ہے، ع

کم جانتے تھے ہم بھی غمِ عشق کو مگر
دیکھا تو کم ہوئے پہ غمِ روزگار تھا

غم اگرچہ جاں گسل ہے پہ بچیں کہاں کہ دل ہے
غمِ عشق گر نہ ہوتا، غمِ روزگار ہوتا

اب یہ بات کسی حد تک واضح ہو جاتی ہے کہ ادب میں ایک کنایاتی انداز لازمی امر ہے۔ صحافت میں کنایاتی انداز ممکن نہیں۔ صحافتی موضوع کے لئے انفرادی یا شخصی تاثر کی موجودگی ممکن تو ہے، لیکن اس کی نوعیت یا تو ایک منطقی مسلک کی حمایت اور مخالفت تک محدود ہو گی یا اس کی نوعیت اسلوبِ بیان تک محدود رہ جائے گی۔ ہر اچھے صحافی کے ہاں بیان کا ایک انفرادی رنگ ابھرتا ہے۔ یعنی جس طرح آپ کا اور میرا لب و لہجہ ایک شخصی کیفیت کا حامل ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ انفرادیت ادب کی انفرادیت سے مختلف ہے، کیونکہ اس کے لئے اچھوتا پن اور جدت و ندرت ضروری نہیں اور اس سے بڑی بات یہ ہے کہ اطلاق کے اعتبار سے جہاں ادب ایک عمومی اور ہمہ گیر رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ صحافت کے موضوعات میں تخصیص اشد ضروری ہے۔ اگر آپ صحافت میں اتنی جرات۔ اتنی وضاحت اور اتنی صحت اطلاق پیدا نہ کر سکیں کہ آپ کی بات کا مطلب ایک اور صرف ایک ہی سمجھا جائے تو آپ اپنے مفاد کو خود نقصان پہنچائیں گے۔

اس کے ساتھ ہی یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ جہاں تک مسلّمہ اقدار کو پیش کرنے کا مسئلہ ہے وہاں بھی ادب اور صحافت میں بنیادی اختلاف موجود ہے۔ پہلی بات تو یہی ہے کہ صحافت ہنگامی اقدار سے اپنا مواد اخذ کرتی ہے اور ہنگامی اقدار ہی کی حمایت یا مخالفت تک محدود رہ جاتی ہے۔ اس کے برعکس ادب اجتماعی، عمومی اور ازلی اقدار کی پیش کش کا نام ہے۔ صحافت میں ہم مسلّمہ اقدار کو صرف اپنی بات کے ثبوت یا جواز

کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ گویا ہم ایک اصول کا اطلاق ایک جزو پر کرتے ہیں یا ایک کل سے اجزاء کی نوعیت پر دلالت کرتے ہیں۔ لیکن ادب میں مسلّمہ اقدار کا شعوری ذکر نہیں کیا جاتا۔ مختلف کیفیات، واردات اور مقامات کو ہم ایک انجان رہ نورد کی طرح طے کرتے چلے جاتے ہیں، اور جب ہم ایک خاص مقام پر پہنچتے ہیں تو یک بیک محسوس ہوتا ہے کہ جس پگڈنڈی پر ہم چلے آ رہے ہیں، اس کی ایک خاص منزل متعیّن تھی۔ یہ تعیّن ایک خاص قدر کا احساس دلاتا ہے۔ یہ ایک استقرائی عمل ہے۔ یہاں ہم جزئیات سے کل کا تصوّر قائم کرتے ہیں، اس لئے ادب ایک تجزیاتی انداز کے باوصف (SYNTHETIC APPROACH) کا آئینہ دار بن جاتا ہے۔

موضوعات کی پیشکش کے سلسلے میں بھی ہم ادب اور صحافت کے درمیان ایک خطِ امتیاز کھینچ سکتے ہیں۔ عام حیوانات میں عقل و شعور کا ایک ملکہ پایا جاتا ہے بلکہ خاص خاص اعمال میں ان کی چابکدستی حیرت انگیز ہوتی ہے، لیکن جدید تعلیمات کے تجربات حیوانات میں تخیّل کا ملکہ دریافت نہیں کر سکے۔ جس چیز کو ہم حیوانات میں تخیّل قرار دے سکتے ہیں، اسی کی حیثیت (TRIAL AND ERROR) سے زیادہ کچھ نہیں۔ اس کو بھی شاید حافظہ ہی کی ایک صورت قرار دیا جا سکے۔ ان کے مقابلے میں انسان تخیّل کی بے پناہ قوّت سے بہرہ یاب ہے۔ فنی تخلیق زیادہ تر اسی ملکۂ تخیّل ہی سے وجود میں آتی ہے۔ تخیّل کی اپنی علیحدہ منطق ہے۔ وہ نتائج کے اخذ و ترتیب کے لئے اپنے ہی اصولوں سے کام لیتا ہے۔ ایک جزوی مماثلت ایک لمحاتی تجلّی، ایک لاشعوری شغف یہاں نتائج برآمد کرنے کے لئے کافی ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ صحافت میں تخیّل کا ملکہ موضوع کے اعتبار سے کارآمد نہیں۔ یہاں تو خالص منطق کی مدد سے نتائج کا استنباط کیا جاتا ہے۔

صحافت میں تخیّل صرف اسی حد تک کارآمد ہو سکتا ہے، جہاں تک اظہار کی خارجی صورت کا تعلق ہے۔ یعنی زبان و بیان کی بعض خوبیاں مثلاً تشبیہہ و استعارہ

مجاز اور کنایہ کا استعمال، صحافی بھی زورِ بیان کے لئے اکثر کرتے ہیں اور بعض اوقات ایک صحافی ان کے استعمال سے ایک مخصوص اسلوب پیدا کر لیتا ہے، جس کے باعث اسے انشاء پردازی میں ایک مقام مل جاتا ہے۔ ابوالکلام آزاد کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ اس مسئلے پر تفصیلی بحث کے لئے یہ ضروری ہے کہ تخئیل کی اہمیت کو سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ تخئیل اپنی ذات میں ایک ایسی الجھی ہوئی ذہنی کیفیت ہے، جس کی کوئی ایک تعریف ممکن نہیں۔ جدید نفسیات کو سامنے رکھیئے تو یوں نظر آتا ہے کہ بعض لاشعوری عوامل کے ماتحت ایتلاف تصورات کا جو سلسلہ معرضِ وجود میں آتا ہے، اس کا نام تخئیل ہے۔ دوسری طرف یہ بھی ممکن ہے کہ تخئیل صرف اس ایتلاف یا تلازمہ کا نام ہے، جو حسی مماثلتوں کے باعث پیدا ہوتا ہے۔ اس میں آزاد تسلسل کو بھی اہمیت حاصل ہے، جس کی اساس لاشعوری ہوتی ہے۔ بہر حال تخئیل میں ایک غیر اختیاری کیفیت کا احساس ضرور ہوتا ہے۔ اس کے برعکس منطقی ذرائع سے ایک تصور سے دوسرے تک پہنچنے کا عمل پورے طور پر شعوری اور ایک اختیاری ذہنی عمل ہے۔ دلیل اور کٹ حجتی میں فرق اسی اعتبار سے پیدا ہوتا ہے۔ تخئیل کے ذریعہ حاصل کردہ نتائج یا ردِ عمل مختلف افراد میں مختلف نوعیتیں اختیار کر سکتا ہے۔ ادب میں معانی کی گریز پائی (ELUSIVENESS) نزاکت اور باریکی اسی طرح پیدا ہوتی ہے۔ صحافتی تحریروں میں ان چیزوں کے لئے گنجائش نہیں۔

تخئیل کے سلسلے میں ایتلاف ہی کے ذریعے ایک اور خصوصیت بھی پیدا ہوتی ہے۔ اسے ہم داخلی تحریک یا خود تحریکی کہہ سکتے ہیں۔ ایک ادبی یا فنی تخلیق کا ایک ہیولیٰ تو فنکار کے ذہن میں پہلے سے موجود ہوتا ہے، لیکن اس کی تمام جزئیات پہلے سے طے شدہ نہیں ہوتیں۔ ایک تخلیقی کارنامے کی تحریک آغاز میں ایک بالکل معمولی، مختصر اور بظاہر غیر اہم سی کیفیت نظر آتی ہے، لیکن تخلیق کے دوران میں چراغ سے چراغ جلتا ہے، بات سے بات نکلتی ہے۔ موضوع اور اسلوب دونوں ہی اس سے متاثر ہوتے ہیں۔ اس کے برعکس صحافتی تحریر میں اس امر کی گنجائش بالکل نہیں ہوتی۔

یہاں تو اپنی دلیل اپنے نتائج اور اپنے تمام حربوں کی جزئیات اور تفصیلات پہلے سے طے کرنی پڑتی ہیں۔

شروع میں ایک جگہ عرض کیا گیا تھا کہ انسان اپنے بعض اعمال کو ان کے فطری اعتبارات سے علیحدہ کر لیتا ہے۔ اور انہیں نتائج سے قطع نظر محض اس آسودگی کی خاطر جو ان سے وابستہ ہوتی ہے، اختیار کرتا ہے۔ زبان کے استعمال پر بھی یہ بات کسی حد تک صادق آتی ہے۔ بات کرنے میں ایک لطف ہے۔ نفسیاتی طور پر اس کی وجہ خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہو، اظہار میں ایک گونہ آسودگی موجود ہے۔ تحریر و تقریر کا ملکہ اور اس کا ارتقاء اس لطف کا بھی مرہونِ منت ہے۔ بظاہر یوں معلوم ہوتا ہے کہ صحافی بھی ان تمام خوبیوں سے کام لینے کی کوشش کرتا ہے، جو ادب کا مابہ الامتیاز ہیں۔ لیکن ادب میں بنیادی طور پر خود فنکار کے لئے ایک آسودگی مضمر ہوتی ہے۔ یہ کامرانی، ایک کام کو بطریقِ احسن سرانجام دینے یا اپنے مقصد کے حصول کی آسودگی سے قطعاً مختلف ہے۔ ایک اچھا مقالہ سپردِ قلم کرنے کے بعد صحافی کو تین طرح کا اطمینان نصیب ہوتا ہو گا۔ بعض معانی یا استدلال کی صورتیں جو اس کے ذہن میں الجھی ہوئی اور غیر واضح شکل میں موجود تھیں، وضاحت کے ساتھ ایک خارجی صورت میں متشکل ہو گئیں۔ دوم ایک کام سرانجام ہوا۔ اچھا یا برا، بہر حال ایک فریضہ تو ادا ہوا اور سوم یہ کہ اس مقصد کے حصول کی طرف ایک قدم بڑھا، جس کے لئے وہ مقالہ لکھا گیا۔ لیکن وہ خاص سکون جو ایک فنکار اپنی تخلیقات کو خارجی شکل دینے کے بعد محسوس کرتا ہے، اس سے مختلف ہے: ؎

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خونچکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

ہاتھ تو شاید صحافی کو بھی قلم کرانے پڑتے ہیں، لیکن جو نازک فرق یہاں ملحوظ ہے وہ "جنوں کی حکایات" سے وابستہ ہے۔ صحافی جب ہاتھ قلم کرواتا ہے تو جنوں کی حکایات کے باعث نہیں کرواتا بلکہ اس کے پیشِ نظر ایک خاص خارجی مقصد ہوتا ہے۔

ادیب اس کے برعکس صرف بات کرنے کے لئے ہاتھ کٹوا بیٹھتا ہے۔ یا شاید یہ بھی درست ہو کہ ہاتھ قلم کروانے میں جو لطف ہے، ادیب اس لطف کی خاطر لکھتا ہے۔

اَدب میں زبان کا استعمال محض انتقالِ معانی تک محدود نہیں۔ زبان کی لغوی حیثیت اَدب کے لئے سب کچھ نہیں ہے۔ ادب اور فنکار کے لئے ہر لفظ ایک زندہ اور متحرک سلسلے کی ایک لڑی بن جاتا ہے۔ اس کے بے شمار تلازمات پیدا ہو جاتے ہیں۔ ہم معنی الفاظ میں فنکار جو تفریق کرتا ہے، وہ انہی تلازمات کی بناء پر ہے۔ ادیب زبان کو اس طرح استعمال کرتا ہے، گویا وہ نئے معانی تخلیق کر رہا ہو۔ الفاظ کی اصوات اور بعض حسی تلازمات بھی ادیب کے لئے اتنے ہی اہم ہیں، جتنے ان کے لغوی معانی۔ صحافت اور خطابت میں اس کے برعکس طلاقت زبان سے کام لیا جاتا ہے۔ اسی نازک فرق کے باعث غالب کی سیدھی سادی نثر، ابوالکلام آزاد کی مرصع، مسجع، بلند آہنگ نثر کے مقابلے میں ادب کے تقاضوں کو بہتر طور پر پورا کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور آزاد خطابت کی سرحدوں سے آگے نہیں بڑھنے پاتے۔

جمال اور ذوقِ جمال

فن کا مقصد آپ کچھ ہی قرار دیں، فنی تحریکات کا سرچشمہ فاضل قوت کا اخراج ہو، یا کسی نظریئے کا پرچار، ایک قدر مشترک جس پر سب متفق ہیں، وہ حُسن ہے، ہر فنی تخلیق کو حسین بنا کر پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ حسن و جمال کے معیار مختلف عہدوں اور مختلف معاشروں میں بدل سکتے ہیں، لیکن یہ کبھی نہیں ہوا کہ فنی تخلیق کے لئے حُسن کی اہمیت سے انکار کیا گیا ہو اور غالباً یہ کہنا کچھ زیادتی نہ ہوگی کہ اظہار کی ہر کوشش بیک وقت حسن کاری یا تخلیقِ حسن کی کوشش بھی ہوتی ہے۔ فن کے ابتدائی نمونوں کے مدِّ نظر شاید یہ بات درست نظر نہ آئے، کیونکہ ان میں ایک طرف تو فطرت کی نقالی پر بہت زیادہ زور ہے اور تخلیقی صلاحیت کچھ دبی دبی سی نظر آتی ہے۔ دوسرے ان میں تناسب، توازن اور آہنگ بھی کچھ زیادہ نمایاں نظر نہیں آتے۔ لیکن یہ اعتراض مصوری اور سنگ تراشی وغیرہ کے متعلق تو شاید درست ہو، لیکن موسیقی اور رقص یا شاعری پر اس درجہ صادق نہیں آتا۔ کیونکہ ایک تو یہ تینوں فن کچھ ایسے ہیں کہ فطرت میں ان کی اصل کا سراغ لگانا مشکل ہے۔ انسانی موسیقی اور انسانی رقص باقی حیوانی دنیا کی موسیقی اور رقص سے ذریعۂ اظہار اور معنویت دونوں کے اعتبار سے زیادہ گہرے اور پیچیدہ رشتوں پر مشتمل ہیں، اور تنوع انہیں ایک مخصوص ہیئت کی پابندی سے آزاد کر دیتا ہے، جو دوسرے حیوانات کے نغمہ و رقص کے لئے ضروری ہے۔ مثلاً ہر کوئل کی کوک ایک ہی سُر تال کی پابند ہوتی ہے اور مور کا رقص ایک اپنی قسم کی مخصوص حرکات سے ترتیب پاتا ہے۔ لیکن انسانی رقص و موسیقی میں یہ پابندی موجود نہیں۔ یہ تنوع انسان کی

تخلیقی صلاحیت سے معرضِ وجود میں آتا ہے۔ اس کے برعکس حیوانات کے فنون محض جبلّی اظہار کی صورتیں ہیں۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ انسان کے ہاں بھی فن کسی مخصوص جبلت کے تقاضائے اظہار ہی کا تو نام نہیں ہے۔ اس صورت میں کیا ایک فنّی جبلّت کا وجود ماننا پڑے گا جو اسی طرح ایک مخصوص عمل پر اُبھارتی ہے، جس طرح بھوک یا جنس، لیکن جبلّی اعمال میں یک رنگی کم و بیش لازمی ہے، جو فنون میں مفقود ہے۔ ایک تو اس اعتبار سے کہ ایک ہی جبلّت اتنے مختلف ردِّ عمل یعنی مصوّری، سنگتراشی، موسیقی، رقص، شاعری وغیرہ پیدا نہیں کر سکتی۔ اور دوسرے یہ فنون اپنی اپنی حدُود کے اندر بھی اتنے تنوع بلکہ متضاد حیثیتوں کے حامل ہیں کہ انہیں ایک ہی جبلّت سے منسلک کرنا کچھ مشکل نظر آتا ہے۔ یا پھر ہمیں اس قدرِ مشترک کا سراغ لگانا پڑے گا، جو ان تمام فنون میں یکساں طور پر موجود ہو اور جسکی موجودگی بنیادی جبلّی تقاضے کی آسودگی کا باعث ہو۔ یہ قدرِ مشترک حسن و جمال کے علاوہ اور کوئی نظر نہیں آتی۔ ہئیت کے تنوع، موضوع کی وسعتوں اور ذریعۂ اظہار کے اختلاف کے باوصف ہر فن میں ایک صوری یا معروضی اور ایک داخلی یا موضوعی حسن کا سراغ ضرور ملتا ہے۔ گویا ذوقِ جمال ایک بنیادی جبلّی تقاضے کا نتیجہ ہے۔

یہاں ایک الجھن اور آ پڑے گی، وہ یہ کہ ہر جبلّی تقاضا براہِ راست زندگی کے استحکام یا بقا کے لئے ذمہ دار ہوتا ہے اور اس اعتبار سے ہمیں ذوقِ جمال کے لئے بھی کسی ایسی صورت کو تلاش کرنا پڑے گا، جو زندگی کے بقا اور استحکام میں مفید ثابت ہو۔ حسن کا ردِّ عمل عشق ہے اور متصوفانہ مبہم افادیت کے علاوہ آج تک عشق میں کسی افادیت کا پتہ نہیں لگ سکا: ؎

کہتے ہیں عشق جس کو خلل ہے دماغ کا

یہ کل بھی سچ تھا، آج بھی سچ ہے۔ ویسے اگر آپ نفسیات کے ماہروں سے پوچھیں گے تو وہ عشق کو جنسی جذبے کی ایک صورت اور حسن کو اس اعتبار سے جنسی

کشش کا ایک اسلوب قرار دے کر اس میں افادیت کا ایک پہلو نکال لیں گے۔ اور اس کے لئے دلیل یہ لائیں گے کہ حیوانات کے سارے کے سارے فنون جنس ہی سے تعلق رکھتے ہیں۔ تصوّف کا ادعا اس کے برعکس ہے کہ اس کا مقصود عشقِ حقیقی ہے اور اس طرح عشق کی وہ افادیت، جو تصوّف کے نقطۂ نظر سے ظاہر ہوتی ہے، وہ زندگی کے طبعی یا مادی استحکام سے ایک قطعاً مختلف کیفیت ہے، جس میں تسلیمِ جاں عین زندگی ہے۔ بہر حال ان الجھنوں میں پڑنا یوں لازم نہیں آتا کہ تحلیلِ نفسی کی رو سے تصوّف ہو یا مذہب ان کے محرکات میں جنس کا منفی پہلو بہر حال موجود رہتا ہے۔ اگرچہ مذہب کے داعی اور روحانی اقدار کے قائل اس نظریے کو قبول کرنے پر رضا مند نظر نہیں آتے۔

بہر حال اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ ہر فن انسانی سطح پر بھی ایک جبلّی تقاضے کی آسودگی کا نام ہے تو پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جہاں دوسرے حیوانات میں جبلّت اور جبلّی عمل کے مابین واضح رشتہ موجود ہوتا ہے، وہاں انسان کے معاملے میں یہ رشتہ ظاہر اور واضح کیوں نہیں۔ اس سلسلے میں اخفاء کی ضرورت کیا تھی۔ اخفاء کا مقصود کیا ہے۔ تحلیلِ نفسی کی رُو سے اس کا جواب یہ ہوگا، انسانی معاشرے نے بعض پابندیاں ایسی عائد کر دی ہیں کہ جبلّی تقاضوں کی براہِ راست علی الاعلان اور مخصوص پابندیوں کا احترام کئے بغیر آسودگی ممکن نہیں۔ بھوک کی تسکین کے لئے بھی آپ کو تہذیب و شائستگی کے کئی مدارج طے کرنے پڑتے ہیں، لیکن بھوک کی جبلّت پر یہ پابندیاں کسی نفسی تناؤ اور پھر اس تناؤ کی آسودگی کے لئے کسی فن کی تخلیق نہ کر سکیں تو آخر یہ کیوں ہو کہ صرف جنس اور شعورِ ذات جو برتری اور کہتری کے احساسات پیدا کرتا ہے، تمام تر نفسیاتی الجھنوں کا باعث ہوں اور تمام فنون انھیں جبلّتوں کے در پردہ اظہار تک محدود رہ جائیں۔ تاہم اگر آپ اس بات پر ہنس نہ دیں تو کھانا پکانا بھی ایک فن ہے۔ چلئے آپ اسے فنونِ مفیدہ کی ذیل میں شمار کر لیجئے۔

اب تک اس بحث میں فنونِ مفیدہ کا ذکر آیا ہی نہیں تھا۔ حالانکہ اگر ہم جبلتوں کے حوالے سے بحث کرنا چاہتے ہیں اور یہ بھی مانتے ہیں کہ ہر جبلی ردِعمل کارہائے مفیدہ پر مشتمل ہوتا ہے تو پھر فن کی سب سے اہم شق تو وہی ہے، جسے ہم فنونِ مفیدہ قرار دیتے ہیں۔ اس بحث کو سردست اٹھا رکھیئے کہ فنونِ مفیدہ کو بالعموم فنونِ لطیفہ سے ایک کمتر درجے پر کیوں شمار کیا جاتا ہے۔ اور جب فن کا ذکر کرتے ہیں تو بالعموم ہماری مراد فنونِ لطیفہ سے ہی ہوتی ہے۔ بہر حال فن مفید ہو یا لطیف دونوں حالتوں میں "حسن" کا احساس کارفرما ہوتا ہے۔ تعمیر ظروف سازی وغیرہ مفید فنون ہیں۔ لیکن ایک دیہاتی جھونپڑی کو آپ فنِ تعمیر کا نمونہ قرار نہیں دیں گے۔ دیہاتی کمہار کے بنے ہوئے جام سفالیں کو بھی نظرانداز کر جائیں گے۔ تاج محل البتہ فن کا نمونہ ہے۔ جہاں تک افادیت کا تعلق ہے، تاج محل کی بہ نسبت شاید جھونپڑا زیادہ مفید ہو اور کوزۂ گلی، نازک بلوریں مینا سے کسی طرح کم مفید نہیں تو آخر ان کے لیئے حسن کاری اور نقش و نگار کی ضرورت کیوں آپڑی۔

حیوانی فنون کو اگر حسن کا مرادف قرار دے لیا جائے تو حُسن جبلی اعمال کے لیئے کشش یا ترغیب کا کام دیتا ہے اور اس اعتبار سے مفید فنون میں حسن متعلقہ اشیاء کو زیادہ پُرکشش اور جاذبِ توجہ بناتا ہے۔ اگرچہ اس سے ان کی افادیت پر ان کے محلِ استعمال کے اعتبار سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ یہ افادیت تجارتی ہو سکتی ہے۔ بنیادی جبلی آسودگی سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ ہاں البتہ یہ ضرور ہے کہ حسن متعلقہ اشیاء کی ہیئت میں ایک کیفیت پیدا کر دیتا ہے، جس سے حواس پر ایک خوشگوار اثر مرتب ہوتا ہے اور بظاہر اس خوشگوار اثر سے زیادہ حسن کا کوئی مصرف نظر نہیں آتا۔ یہ خوشگواری یوں کوئی نئی چیز نہیں ہے، اس لیئے کہ ہر جبلی عمل کے ساتھ خوشگوار تاثرات لازماً موجود رہتے ہیں۔ یہ خوشگوار تاثرات جن کی نوعیت حیاتی ہوتی ہے، اس محنت اور مشقت کے دُکھ کو ختم کر دیتے ہیں، جو عمل کے ساتھ فطرتاً وابستہ ہوتی ہے۔ مثلاً جب ایک پرندہ گھونسلہ بنانے لگتا ہے تو اس وقت بقائے

نوع کا احساس براہِ راست اس کے سامنے نہیں ہوتا۔ لیکن گھونسلہ بنانے کا فعل مشقّت طلب ہونے کے باوجود خوشگوار ہوتا ہے، ورنہ پرندہ کبھی اس کی طرف مائل نہ ہو۔ اب انسان کو شعور اور تجزیے کی جو قوتیں ارزانی ہوئی ہیں، ان کے طفیل وہ اس امر پر قادر ہے کہ جبلّی عمل کے ساتھ وابستہ خوشگوار تاثرات کو اصل عمل سے علیحدہ کر کے دیکھ سکے اور ان کا تجربہ کر سکے۔ مثلاً اپنے گھر کو دیکھ کر ہر شخص خوش ہوتا ہے کہ گہوارۂ امن و عافیت ہے، لیکن وہ اس لطف کو حسنِ تعمیر کی صورت میں متحجر کرنے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ پرندہ محض اپنے گھونسلے سے یہ تاثر اخذ کر سکتا ہے، لیکن انسان ہر مکان سے یہ تاثر اخذ کرتا ہے، بشرطیکہ وہ ایک شرط پوری کرتا ہو اور وہ شرط حُسن و جمال ہے۔ فنِ تعمیر کا حسن گویا اس خوشگوار تاثر کے مجرّد احساس کو پتّھر میں منتقل کرنے کا نام ہے۔ کھانے کی مثال لیجئے۔ کھانا ایک بنیادی جبلّی خواہش، بھوک کی آسودگی کا ذریعہ ہے۔ اس کے ساتھ خوشگوار تاثرات ذائقے کی حس سے متعیّن ہوتے ہیں۔ انسان بھوک سے قطع نظر کر لیتا ہے اور محض ذائقہ کے "تلذذ اور آسودگی کے لئے کھانے ایجاد کرتا ہے اور انہیں کھاتا ہے۔

اگر تحلیلِ نفسی کے تجزیّے کو قبول کر لیا جائے تو فنونِ لطیفہ کا بنیادی محرک جنسی جذبہ ہے اور جنس کے ساتھ جو لذّت وابستہ ہے، فنونِ لطیفہ گویا اس لذّت کو اصل محرک یا عامل اور اصل مقصود کی عدم موجودگی میں بیدار کرنے کی کوشش کا نام ہیں۔ اس طرح حسن اس کیفیت کو کہا جا سکتا ہے، جو اصل محرک کی قائم مقام ہو اور ان خوشگوار حسیات کو پیدا کر سکے، جو جبلّی عمل کے دوران ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ اور ذوقِ جمال وہ ذہنی یا نفیاتی صلاحیّت ہے، جو اس تلذذ کو مقصود اصلی کی عدم موجودگی میں محسوس کر لیتی ہے۔ یہی بات پھیلا کر دوسرے جبلّی اعمال اور خواہشات پر بھی منطبق کی جا سکتی ہے۔

جبلّی اعمال اگر مناسب فطری ماحول میں ظہور پذیر ہوں تو ان کے ساتھ ناخوشگوار احساسات وابستہ نہیں ہوتے۔ لیکن محنت اور مشقّت کی معمولی تکلیفوں کے علاوہ

بعض اوقات جبلّی تحریک کی موجودگی کے باوجود مناسب حل میّسر نہیں آتا۔ مثلاً اگر ایک پرندے کا گھونسلہ آندھی سے برباد ہو جائے تو یقیناً اُسے دُکھ کی ایک کیفیت محسوس ہوتی ہو گی۔ آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ کیسے ثابت ہوا کہ پرندے احساسِ غم پر قادر ہیں۔ لیکن اگر آپ انہیں خوشگوار تاثرات کا اہل سمجھتے ہیں تو ناخوشگوار تاثرات بھی یقیناً ان کی قوّتِ احساس سے بعید نہیں۔ علاوہ ازیں حیوانات کے مغموم اور مضطرب اعمال کا مشاہدہ بھی اکثر کیا گیا ہے۔ ان مغموم اور مضطرب حالتوں میں چونکہ بنیادی جبلّی تحریک موجود ہوتی ہے، اس لئے خوشگوار تاثرات، یعنی ترغیب کا ایک شائبہ غم و اندوہ میں بھی محسوس ہوتا رہتا ہے۔ اس طرح یاس و محرومی بھی فن میں ایک دلچسپ اور خوشگوار کیفیت کو تخلیق کرنے پر قادر ہیں۔ ویسے حزنیہ میں نشاط کا پہلو بالعموم ارسطو کے اصول کتارسس کے حوالے سے واضح کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

اس مقام پر ایک اور کیفیت بھی قابلِ غور ہے۔ حسن اور ذوقِ جمال کے متعلق جو کچھ اوپر کہا گیا ہے، اس کی رو سے جب ایک غیر متعلقہ شے میں جبلّی محرک کے خصائص کو منتقل کرنے کی کوشش کی جائے گی یا مقصودِ اصلی کی عدم موجودگی میں جبلّی تحریک بروئے کار آئے گی تو ظاہر ہے کہ دونوں صورتوں میں جبلّی تقاضے کی فطری آسودگی کا اہتمام نہ ہو سکے گا۔ آسودگی سے محرومی حسن اور ذوقِ جمال کے ساتھ ایک مستقل سوز و گداز کی کیفیّت کو وابستہ کر دیتی ہے۔ اس طرح فنونِ لطیفہ میں بیک وقت کیف و سرور اور سوز و گداز کی کیفیات پیدا ہو جاتی ہیں۔ اس اعتبار سے غم و الم کا بیان اصولِ تلازمہ کے ماتحت جبلّی خوشگوار تاثرات کو اپنے دامن میں سمیٹ سکتا ہے اور ہو سکتا ہے حزنیہ میں لذّت یوں بھی محسوس ہونے لگتی ہو۔

محرومی کا یہ احساس ادب کا مستقل موضوع ہے اور اس کے ساتھ ہی اس محرومی میں لذّت کا پہلو بھی اکثر نکل آتا ہے۔ اس کی وجہ بظاہر یہ ہے کہ ہر جبلّی عمل کے ساتھ دورانِ عمل میں ایک ہیجان بھی وابستہ ہوتا ہے۔ تسکین و آسودگی کے بعد یہ ہیجان

فرو ہو جاتا ہے اور اعصاب میں ایک تعطل پیدا ہوتا ہے۔ یہ تعطل نفسیاتی طور پر تھکن اور پژمردگی پر منتج ہوتا ہے۔ خوشگوار تاثرات چونکہ تحریکِ عمل اور دورانِ عمل تک محدود ہوتے ہیں (گو بظاہر یوں محسوس ہوتا ہے کہ ان کا تعلق آسودگی اور جبلّی مقصود سے ہے۔) اس لئے تجربے سے وراثتاً جو کچھ ہم تک پہنچا ہے، اسی کے زیرِ اثر ہم لاشعوری طور پر یہ سمجھ چکے ہیں کہ لذّت و سرور کا سرچشمہ جبلی مقصود نہیں ہے بلکہ جبلّی مقصود کے حصُول کی ترغیب تحریک یا جبلّی مقصود کے حصُول کا عمل ہے۔

اس لئے اقبالؔ نے کہا تھا: ؎

عالمِ سوز و ساز میں وصل سے بڑھ کے ہے فراق
وصل میں مرگِ آرزو، ہجر میں لذّتِ طلب

راہِ محبت میں ہے کون کسی کا رفیق
ساتھ مرے رہ گئی ایک مری آرزو
فلسفہ و شعر کی اور حقیقت ہے کیا
حرفِ تمنّا جسے کہہ نہ سکیں رُوبرو

حُسن کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس سے کبھی سیری یا آسودگی نصیب نہیں ہوتی: ؎

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں
اب دیکھیئے ٹھہرتی ہے جا کر نظر کہاں

اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ سیری یا آسودگی تو جبلّی مقصود سے حاصل ہوتی ہے۔ لیکن حسن تو اس ترغیب اور تحریص کے خوشگوار تاثرات تک محدُود ہے۔ جو جبلّی عمل پر ابھارتے ہیں۔ جبلّی عمل کے بعد یہ تحریک از خود ختم ہو جاتی ہے، اس لئے حُسن کا تاثر بھی ختم ہو جاتا ہے۔ چنانچہ ادب میں یہ موضوع مستقل ملتا ہے کہ حسن کے حصُول کے مقابلے میں حسن کی طلب کو برتری حاصل ہے: ؎

مرے سلیقے سے میری نبھی محبت میں
تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

اسی لئے حسن سے آسودگی محال نظر آتی ہے۔ بیدلؔ کا وہ شعر کہ:؎

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نہ رفت رنج خمارِ ما
چہ قیامتی کہ نمی رسی بکنارِ ما زکنارِ ما

اس کا بہترین اظہار ہے۔

قرب اور تصرف کے باوجود اگر حسن سے آدمی آسودہ نہیں ہو سکتا تو اس کی وجہ یہ ہے کہ جس چیز کو حسن کا مظہر سمجھ لیا جاتا ہے، وہ تو دراصل جبلی تقاضے کا معمولی حل ہے اور اس حل کے بعد جبلی تحریک ختم ہو جاتی ہے اور جبلی تحریک ختم ہونے کے ساتھ ہی حسن کا تاثر ایک مجہول اور بے کیف شکل میں بدل جاتا ہے۔ اسی کے باعث حسن میں ایک ابہام بھی پیدا ہوتا ہے اور اس میں گریز پائی کی ایک عجیب و غریب کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ ابہام کی وجہ ظاہر ہے کہ ایک خاص جبلی تحریک مقصود اصلی کی عدم موجودگی میں بیدار ہوئی ہے۔ اس لئے یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ تاثرات کا سرچشمہ کیا ہے اور کیوں ہے اور دوم یہ کہ جب مقصود اصلی موجود ہوتا ہے تو یوں محسوس ہونے لگتا ہے کہ مقصود تو شاید کچھ اور ہی تھا۔ حسن کی گریز پائی کا راز بھی اسی امر میں مضمر ہے۔ ایک تو یہ کہ حسی تصورات ایک نوعیت پر قرار نہیں پکڑتے اور ذہن میں مسلسل بدلتے رہتے ہیں اور ان کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ لازماً حسن کا تصور بھی تغیر پذیر ہوتا رہتا ہے۔ دوسرے حسن مقصود خارجی کی عدم موجودگی میں ایک جبلی تحریک کا تاثر ہونے کے باعث ایک سرتاسر ذہنی تاثر ہے، جسے کسی مخصوص خارجی یا معروضی معمول پر منطبق نہیں کیا جا سکتا، جس سے اسے ایک خاص شکل پر استحکام حاصل ہو سکے۔

حسن اور عشق دو علیحدہ علیحدہ تصورات ہیں، لیکن ان کی کیفیت کچھ ایسی ہے کہ یہ فن میں بالعموم ایک دوسرے سے بدل جاتے ہیں، چنانچہ کبھی تو یہ کہنا پڑتا ہے کہ

"عشق اوّل در دلِ معشوق پیدا می شود" یا یہ کہ "عشق محبوباں نہاں است و ستیر"
اور کبھی یہ کہ عشق خالق حسن ہے۔ اس کی ایک وجہ تو وہی بنیادی ابہام اور گریز پائی ہے
اور دوسرے یہ کہ فی الواقعہ جبلی تحریک کے سوا اور تو کوئی چیز معاملاتِ حسن و عشق میں
موجود ہی نہیں ہوتی۔ اسی تحریک کا نام عشق ہے۔ یا ذوقِ جمال اور وہ عوامل جن پر یہ
تحریک مشتمل یا مرکوز ہوتی ہے۔ ان کا نام حسن قرار پاتا ہے۔ فن ایک طرح سے اسی
تحریک کے اظہار پر مشتمل ہے، لیکن ساتھ ہی فن فطری جبلی عمل کا قائم مقام بھی ہے۔ اس
لئے فن اگر ایک طرف فطری اظہار کے اعتبار سے سکون و آسودگی کا ذریعہ بنتا ہے تو
دوسری طرف تحریک کو مستقلاً خارجی صورت میں ڈھال دینے کے اعتبار سے محرک
حیثیت بھی رکھتا ہے۔ ایک شعر اوّلاً اظہار کی ایک صورت ہے، جس سے ذات و
شخصیت کے ایک خاص پہلو کی آسودگی ممکن ہوتی ہے، لیکن دوسری طرف یہی
شعر بعد میں نہ صرف یہ کہ قارئین کے لئے ایک تحریک کا باعث بنتا ہے بلکہ خود
فنکار کے ذہن میں بھی ایک گونج، ایک یاد کی بازگشت کی صورت اختیار کر لیتا
ہے۔ اقبالؔ نے اسی کیفیت کو شعلہ اور چنگاری کے استعارے سے ظاہر کیا تھا۔
چنگاری بیک وقت اخراجِ تپش اور اظہارِ تپش کا نام ہے: ؎

غزلے زدم کہ شاید بنوا قرارم آید
تپِ شعلہ کم نہ گردد ز گسستنِ شرارا

حسن کے خارجی مظہر دو ہیں، ایک تو وہ بنیادی معمول جو جبلی تحریک کا باعث
بنتے ہیں یا انکی ارتقائی اور مثالی صورتیں۔ یہاں حسن کا تصور زیادہ واضح ہوتا ہے لیکن
اسی حد تک محدود بھی ہوتا ہے۔ یہ محدودیت اسے حیوانی سطح سے بلند نہیں ہونے
دیتی اور اسی لئے فن اور ادب میں اسے مقابلتاً ایک پست تر درجہ دیا جاتا ہے۔
مثلاً معاملہ بندی کی شاعری، جس میں متعلقاتِ حسن و عشق کو بہت حد تک واقعی
حیوانی سطح تک محدود رکھا جاتا ہے۔ دوسری طرف حُسن، اشیاء کے باہمی اور داخلی
تناسبات سے وجود پذیر ہوتا ہے۔ اسی حسن کو ریاضی کے اصولوں سے پرکھا بھی

ممکن ہے لیکن ایک تو یہ صورت حسن کی تمام تر کیفیتوں کو احاطہ نہیں کرتی۔ دوسرے اس سے ایک ایسا میکانکی تصوّر ذہن میں اُبھرتا ہے، جس کے خلاف طبیعت کے تخلیقی تقاضے بغاوت کرتے ہیں۔ موسیقی اور رقص میں ان تناسبات کی اہمیّت سے انکار ممکن نہیں، لیکن آپ جانتے ہیں کہ مخصوص سروں کو مخصوص آہنگ کے ساتھ باہم ملا لینے پر ہی فن ختم نہیں ہو جاتا۔ ان فنون میں بھی محض نقالی سے کام نہیں چلتا۔ ان خارجی اور مادی تصوّرات کے مقابلے میں حسن کے مجرد تصوّرات کو ہمیشہ ایک برتری حاصل رہی ہے۔

اس سلسلے میں یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ حسن کوئی معروضی حیثیت بھی رکھتا ہے یا نہیں؟ اگر یہ مان لیا جائے کہ حسن ان کیفیات کا نام ہے، جو مقصود اصلی کی عدم موجودگی میں جبلّی ترغیبات کو بیدار کر سکتی ہیں تاکہ ان سے متعلقہ خوشگوار تاثرات کا احساس ممکن ہو سکے تو ظاہر ہے کہ حسن کا دارومدار تمام تر تلازمات پر ہے۔ تلازمہ ایک ذہنی کیفیت ہے اور حسن کو بھی لازماً ایک ذہنی کیفیت کا خارجی پرتو ہی ماننا پڑے گا۔ معروض کا شبہ یوں پیدا ہوتا ہے کہ جمالیاتی تاثرات سرتاسر حِسّی تصوّرات سے وابستہ ہیں۔ خوشبو حسین ہے۔ بدبو قبیح۔ خوش ذائقہ و خوش رنگ چیزیں، لطیف و سبک آوازیں یہ سب حسین ہیں، کیونکہ جبلّی مقصود سے تمتع کے دوران میں طبیعت کا مجموعی تاثر ہر حِسّی کیفیّت کو خوشگوار اور پر لُطف بنا کر پیش کرتا ہے۔ جنس اور خوشبو کے تعلق پر جن لوگوں نے تحقیق کی ہے، ان کے نزدیک جنسی مقصود کی مخصوص بُو کا شائبہ ہی وہ تعلق ہے، جو خوشبوؤں کے حسن کا ضامن ہے۔ چنانچہ حسن کے خوشگوار تاثرات کی اساس چونکہ حیاتی ہے اور حیات ہمیشہ اس عمل پر منحصر ہوتی ہیں، جو خارجی چیزوں کے ذریعے حواس پر مترتب ہوتا ہے۔ لہٰذا یہ حِسّی مغالطہ حسن کے معاملے میں یہ تاثر پیدا کرتا ہے کہ حسن کی نوعیّت معروضی ہے۔ حالانکہ دراصل حسن کا تاثر حِسّی تلازمہ سے پیدا ہوتا ہے، جو ایک قطعی ذہنی کیفیت ہے۔ اگر حسن کی حیثیت معروضی ہو تو معنوی جمال کا تصوّر بے معنی بات ہو کر رہ جائے اور عمل

ارتفاع کے زیرِ اثر حسن کی کیفیات مادی اشیاء سے روحانی نفسی کیفیات کی طرف منتقل نہ ہو سکیں۔ حالانکہ جمالِ مادی کو ادب میں جب مجرّد تصورات میں ڈھال کر پیش کیا جاتا ہے تو حسن کے رنگ کچھ اور بھی نکھر آتے ہیں: ؂

کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سوداؔ
ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

شراب کی مستی ایک محسوس مادی کیفیت ہے لیکن آنکھ کی مستی کا تصور ایک مجرّد کیفیت ہے، جو کسی آلۂ حس سے حاصل نہیں ہوتا: ؂

اس شمعِ طور کی ہیں تماشا ہتھیلیاں
شمعیں کلائیاں، یدِ بیضا، ہتھیلیاں

محبوبہ کے ہاتھ اور کلائی کا حسن ایک واضح محسوس کیفیت ہے، لیکن اس کے لئے جو استعارے استعمال کئے گئے ہیں، ان کی نوعیت تمام تر ذہنی اور مجرّد ہے شمعِ طور، یدِ بیضا وغیرہ کسی معروضی حیثیت کے حامل نہیں۔ اس سلسلے میں ولیؔ کے یہ شعر دلچسپی سے خالی نہیں: ؂

ترا مکھ مشرقی، حسن انوری، جلوہ جمالی ہے
نین جامی، جبیں فردوسی، و ابرو بلالی ہے
نگہ میں فیضی و قدسی، سرشتِ طالب و شیدا
کمال بدر، دل اہلی و انکھیاں سوغزالی ہے
عیاں ہے شان بیت بلبھری تجھ چشم و ابرو سوں
کرشمہ تجھ بھواں میں معنی بیت بلالی ہے

حسن کا معروضی مغالطہ محض حسّی تلازمہ پر مشتمل ہے۔ حسن فی الاصل ایک موضوعی کیفیت کا نام ہے۔ چنانچہ اسی موضوعی حیثیت کے زیرِ اثر حسن کے خارجی اور مادی مظاہر آہنگ و توازن کے میکانکی اصولوں کو پیچھے چھوڑ کر بہت جلد مجرّد تصورات کی دنیا میں پہنچ جاتے ہیں اور ایک قدر کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں، لیکن اس وادی میں پہنچ

کر بھی ابہام اور گریز پائی اس کے ساتھ ہی رہتے ہیں۔ صداقت اور خیر کی اقدار میں اتنا ابہام نہیں ہے اور نہ ہی کبھی یوں ہوا ہے کہ صداقت اور خیر کا تصوّر لمحہ بہ لمحہ بدلتا رہے۔ اس سلسلے میں دلچسپ بات تو یہ ہے کہ حسن کو کئی صدیوں سے خیر پر منطبق کرنے کی کوشش کی جاتی رہی ہے۔ اس کی وجہ تاریخِ فلسفہ کے اعتبار سے کچھ ہی کیوں نہ ہو۔ ایک سیدھی بات تو یہ ہے کہ صداقت کا تعلق راستیٔ فکر و ذہن سے ہے، لیکن خیر اس کے مقابلے میں براہِ راست انسانی اعمال سے متعلق ہے اور جب بھی مخصوص اعمال کے لئے جوش و خروش اور جذب و سرور کا مظاہرہ کیا گیا تو سوچے سمجھے اعمال میں جبلّی اعمال کی سی اضطراری کیفیت پیدا ہو گئی۔ وہی ولولہ یہاں بھی نمودار ہوا، جو اصلاً جبلّی اعمال کے لئے مخصوص تھا۔ چنانچہ میدانِ جنگ میں موت آئی تو حورِ جنّت کے روپ میں۔ انہی صورتوں میں حسن اور خیر کا رشتہ باہم استوار ہوتا ہے جسے بعد میں مابعدالطبیعاتی "تاویلات کے ذریعے ایک فلسفیانہ نظام میں ڈھال لیا جاتا ہے۔ صداقت اور خیر کے لئے جو لگن دل میں پیدا ہوتی ہے، اس کی نوعیت اس لگن سے کچھ مختلف نہیں ہوتی، جو جبلّی عوامل سے وابستہ ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ یہ بھی تو ممکن ہے کہ بعض مذہبی یا معاشرتی اعمال میں شغف اور انہماک کا اصلی راز کسی بنیادی جبلّت کے ارتفاع میں مضمر ہو۔ مثلاً ایک نو عمر دوشیزہ کا کشیدہ کاری وغیرہ میں غیر معمولی دلچسپی لینا، اس کے فطری تخلیقی جوہر کا ایک اظہار ہے۔ یہاں بھی تحریک موجود ہے۔ لیکن تحریک کا فطری حل موجود نہیں۔

ادب اور جمالیات

"تاریخ جمالیات کا مطالعہ کرتے وقت بار بار ذہن میں یہ سوال ابھرتا ہے کہ وہ عوامل تحریکات اور رجحانات جو براہِ راست ذوقِ جمال سے منسلک ہیں۔ ان کے تحلیلی مطالعہ کو کیوں شروع ہی سے نظر انداز کیا جاتا رہا ہے۔ افلاطون سے لے کر وچے تک تمام کوششیں اسی پر مرکوز رہی ہیں کہ جمالیاتی قدر کا ایک خاص معیار تلاش کیا جائے، جس کی بناء پر چیزوں کے حسن و قبح پر حکم لگایا جاسکے۔ ایک نہایت طویل مدت تک فلسفۂ جمال اخلاقیات کی قید سے آزاد نہ ہو سکا۔ یہ بہت بعد کی بات ہے کہ فن کا مطالعہ ایک آزاد اور مستقل انسانی فعل کی حیثیت سے کیا گیا اور یہاں بھی اخلاقی معیار اور افادیت خالص جمالیاتی ذوق پر چھائے رہے۔ مثلاً افلاطون اور ارسطو دونوں اپنے مابعد الطبیعاتی نظریوں کی مدد سے جمالیات کی تہہ تک پہنچنے کی کوشش کرتے رہے۔ چنانچہ ان کے نزدیک فن تیسرے درجہ کی نقالی ہے۔ جس میں ازلی تصورات کو پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے لیکن افلاطون انسان کے اس فعل کی افادیت کا قائل نہیں ہو سکا اور اسے محض ایک ادنیٰ قسم کا اکتساب سمجھتا رہا۔ اس کے ساتھ ہی یہ ایک نہایت عجیب امر ہے کہ حسن اور خیرِ اعلیٰ ایک ہی چیز کے نام ہیں۔ تو حسن کی تخلیق یا حسن کاری کیوں ایک ادنیٰ اکتساب ہے۔ اس کے بعد ابیقوریت اور رواقیت نے اپنے اپنے نظریے پیش کئے اور پھر فلسفۂ اشراق نے کم از کم اتنا مان لیا کہ فن اگرچہ ایک قسم کی نقالی ہے لیکن اس کی مدد سے ہمارا احساسِ حقیقت روشن تر ہو جاتا ہے۔ یہ نقالی مجازی کی نہیں بلکہ حقیقت کی ہوتی ہے اور اس طرح عالمِ مجاز میں حقیقت کے جو پہلو اجاگر نہیں ہوپاتے

وہ ہمارے سامنے آجاتے ہیں۔ اور یہ سلسلہ اسی طرح جاری رہتا ہے۔ ہر دور کے فلسفیوں نے حسن کو خیرِ اعلیٰ سے ملانے کی کوشش کی ہے اور اس طرح فن کو اخلاق کے تابع بنانا چاہا ہے۔ ان خیالات کے اعادہ سے یہاں صرف یہ دکھانا مقصود تھا کہ کسی دور میں بھی ذوقِ جمال کی باطنی تحریکات اور ان عوامل کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی گئی، جو تخلیقی عمل کے ذمہ دار ہیں۔ زیادہ سے زیادہ ذوقِ جمال کو ایک اجنبی حاسہ یا وجدانی قوّت کہہ کر بحث کا رُخ دوسری طرف موڑ دیا جاتا رہا ہے تاہم اس سے یہ امر واضح ہو جاتا ہے کہ اگرچہ افلاطون شاعر کو اپنی جمہوریت میں کوئی جگہ نہ دے سکا، لیکن کسی دور کا فلسفہ بھی جمالیات کو نظر انداز نہ کر سکا۔ اور اسی اہمیت کے پیشِ نظر یہ اور بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ ان نفسیاتی تحریکات کا تجزیہ کیا جائے، جو فن اور احساسِ جمال کے لئے بنیادی حیثیت رکھتی ہیں۔

مغرب میں غالباً سب سے پہلے تحلیلِ نفسی کے علمبرداروں نے فن اور فن کار کا نفسیاتی تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس سے پہلے البتہ قدیم ہند و فلسفہ میں ہمیں ایک مستقل موضوع "رس یا انبساط" کا سراغ ملتا ہے، جس کا مقصد ان عوامل کی تشریح و توضیح تھی، جن کے باعث ہم شاعری، ڈرامہ یا فنونِ لطیفہ سے حظ اٹھاتے ہیں۔ یہاں یہ امر قابلِ ذکر ہے کہ فلسفۂ رس کا موضوع خود فنکار یا فن نہ تھا بلکہ تماشائی تھے، لیکن یہ ظاہر ہے کہ جو اصول تماشائی پر حاوی ہیں، وہی بنیادی طور پر فن کار کی نفسیات کو سمجھنے میں بھی مدد دیں گے۔

چنانچہ ان حکماء نے نو بنیادی جذبات کی رعایت سے نو رس تصور کئے ہیں۔ حقیقی زندگی کے یہ نو جذبات جب فن میں اپنے تدریجی ارتقاء کے لحاظ سے پیش کئے جاتے ہیں تو دائرۂ وجدان میں پہنچکر یہ ایک غیر محدود لذت اور انبساط کا مرکز بن جاتے ہیں اور یہی رس ہے۔ دراصل یہ نظریہ بھی مابعد الطبیعات کے اثر سے خالی نہیں۔ وید میں ایک جگہ خدا کو رس کہا گیا ہے اور اکثر حکماء نے کوشش کی ہے کہ اسی کی ایسی توضیح کی جائے، جو اس الہامی معیار پر پوری اتر سکے۔ چنانچہ شاعری اور ڈرامہ

کا وہ ہمہ گیر تأثر جو سب تماشائیوں میں باوجود ذاتی اختلافات و میلانات کے ایک واحد ردِّ عمل کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اسے مسئلۂ وحدت الوجود کی مدد سے واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یعنی رس ایک تجلی ربانی ہے۔

اس کی توضیح میں علماء میں اختلاف ہے اور کم و بیش گیارہ مختلف نظریئے اس ضمن میں پیش کئے گئے ہیں۔ جہاں تک جذبہ کی نفسیات کا تعلق ہے، اس کی توضیح اس طرح کی جا سکتی ہے کہ عام حالات میں چند اساسی محرک ایک خاص جذبہ کی تخلیق کے لئے مزید سہولتیں بہم پہنچاتے ہیں۔ غرضیکہ جذبہ ایک دفعہ ابھر کر دل و دماغ پر اپنا ایک خاص اثر چھوڑ جاتا ہے اور اس مستقل اثر کے ساتھ پھر کچھ عارضی اثرات ہوتے ہیں جو حالات کے مطابق بدلتے رہتے ہیں۔ چنانچہ نو بنیادی جذبوں میں سے جس قسم کا جذبہ ابھرے گا، جب اس کے تدریجی ارتقاء، اثر اور عارضی تأثرات (منقلبات) کو شعر یا ڈرامہ میں پیش کیا جائے گا تو اس کے مجموعی تأثر سے اس کی تخلیق ہوگی۔ یہاں یہ امر قابلِ ذکر ہے کہ رس اصل جذبہ سے ایک مختلف کیفیت کا نام ہے اور عملی طور پر جذبہ کی تخلیق یا تحریک رس نہیں کہلا سکتی۔ رس محض کیفیت ہے، جو ایک خاص جذبہ کے بیان میں پائی جاتی ہے۔ گویا محرک، اثر یا منقلبات کی ترکیب کا نام رس نہیں ہے بلکہ ان کا فعل صرف یہ ہے کہ ان کے ذریعہ سے رس کا ادراک ہوتا ہے۔

رس ایک روحانی کیفیت ہے، جو ان مادی اجزاء کے مٹنے کے بعد بھی قائم رہتا ہے۔ یہاں پھر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر اس کا وجود کس چیز سے ہے۔ ڈرامہ کے ہیرو سے یا ایکٹر سے یا خود تماشائی سے؟ اس کے جواب میں مختلف نظریئے پیش کئے گئے ہیں۔ جن سے تفصیلی بحث کی یہاں گنجائش نہیں۔ مختصراً یوں کہا جا سکتا ہے کہ چونکہ وحدت الوجود کی بنیاد ہی اس پہ ہے کہ خارجی اسباب و علل محض مایا ہیں۔ اس لئے رس کی ماہیت کی تلاش بھی کہیں اور ہی کرنی پڑے گی۔ رہے حسی اور جذباتی اعتبارات تو یہ بھی کسی مستقل قدر سے وابستہ نہیں۔ بدلے ہوئے حالات میں ایک ہی جذبہ ایک نئی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ مثلاً انتہائے تشنگی کی حالت میں ایک انسان پانی کا

چشمہ پا لیتا ہے اور بے اختیار پانی پینے کے لئے بڑھتا ہے کہ معاً اسے اپنے بلکتے ہوئے پیاسے بچے کی یاد آ جاتی ہے۔ اس کی پیاس کم و بیش مر جاتی ہے اور وہ پانی لے کر اپنے بچے کی طرف دوڑتا ہے کہ پہلے اس کی پیاس بجھا آئے۔ چنانچہ شاعری اور ڈرامہ کی محویت عالمگیر تاثر اور تحیر کا تعلق رُوح سے ہے، جو براہِ راست پرتوِ الٰہی ہے۔ ارتفاع تخیلات کا ایک کرشمہ۔

اس مختصر توضیح سے تمام مسئلہ واضح ہونا تو مشکل ہے، کیونکہ مختلف نظریوں میں باہم اتنا الجھاؤ ہے کہ ان میں سے کسی مرکزی خیال کو اخذ کر لینا قریباً ناممکن ہے، تاہم اتنا واضح ہو جاتا ہے کہ قدیم ہندی حکما نے اگرچہ رس کو اخلاقی اور روحانی اقدار سے منسلک کرنے کی کوشش کی ہے تاہم انہیں جذبات کی اہمیت سے انکار نہیں اور یہ چیز مغربی فلسفۂ جمال کے مقابلہ میں نہایت اہم ہے۔ جہاں حسن کو خیرِ اعلیٰ سے ملانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ساتھ ہی یہ امر بھی قابلِ لحاظ ہے کہ رس کو جذبہ کی عملی صورت سے علیحدہ قرار دے کر افادیت اور عمل کو فن کے معیار سے خارج کر دیا ہے، جو جدید فلسفۂ جمال کا ایک اہم مسئلہ ہے۔ اس ضمن میں تیسری قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ حسن و لذت کا کوئی خارجی معیار قائم کرنے کی کوشش نہیں کی گئی بلکہ لذت کا سرچشمہ قلبی واردات کو ٹھہرایا گیا ہے، لیکن یہ ایک عجیب بات ہے کہ تخیل جو ادراک اور تعقل کے مقابلے میں تخلیقی فعل کی امتیازی خصوصیت ہے، اس کا ذکر کسی نظریے میں بھی نہیں پایا جاتا۔

اس کے بعد صرف تحلیلِ نفسی کے ماہرین نے احساسِ جمال اور فن کی نفسیاتی توضیح پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ جن پر غالباً سب سے بڑا اعتراض اقبالؔ کے لفظوں میں یہ ہے کہ: ؎

"آہ! بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار"

روجر فرائی پہلا شخص تھا، جس نے فن کے جنسی نظریے کے خلاف علمِ بغاوت بلند کیا۔ اس میں شک نہیں کہ تحلیلِ نفسی نے جس انداز سے اس مسئلہ کو حل کرنے کی

کوشش کی ہے۔ اس کی مدد سے فن اور فنکار کے متعلق بعض ناقابلِ فہم باتیں واضح ہو جاتی ہیں، لیکن بعض حکماء کے نزدیک جبلی تلاش و جستجو اور اس کی آسودگی خالص جمالیاتی مسرت سے ایک علیحدہ اور نسبتاً پست چیز ہے۔ جہاں تک نفسیات کا تعلق ہے۔ انسان اور حیوان برابر ہیں۔ لیکن آخر انسانی سرشت میں وہ کونسی فاضل صلاحیت پوشیدہ رکھی گئی ہے، جو جبلی آسودگی کا نعم البدل ادراک و تخیل میں ڈھونڈ لیتی ہے۔ چنانچہ روجر فرائی نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ حسن نام ہے رشتہ ہائے صوری اور ان کے سلسلوں کا احساسِ جمال اور فن چوں کہ ذہنی کاوش اور ایک بلند تر ادراک کے آئینہ دار ہیں، اس لئے اس قسم کے احساس و ادراک کے ساتھ وابستہ احساسِ مسرت کی توضیح کے لئے ہمیں مجبوراً یا تو ذہنی سرگرمی میں ایک احساسِ انبساط ماننا پڑے گا، یا یہ کہنا پڑے گا کہ ہم فطری طور پر نظام اور ہم آہنگی کے ادراک میں مسرت محسوس کرنے کی عادی ہیں۔ اور فن میں نئے نئے باہم مربوط اور ہم آہنگ سلسلے دیکھ کر ایک گونہ آسودگی محسوس کرتے ہیں۔ اور اسی سے روجر فرائی نے یہ ثابت کرنا چاہا کہ ذوقِ جمال ایک علیحدہ اور مستقل ودیعت ہے۔ دراصل اس کی تمام کوشش یہی رہی ہے کہ فن کو جبلی آسودگی سے علیحدہ کر کے اسے خالص تفکر سے وابستہ کر سکے۔ لیکن احساسِ جمال سے وابستہ مسرت اور آسودگی کو وہ کسی طرح واضح نہیں کر سکا۔ چنانچہ اس ضمن میں مندرجہ ذیل اقتباس قابلِ غور ہے:-

"فن میں میرے نزدیک ایک ایسا جذباتی خاصہ پایا جاتا ہے جسے ذہن کے تعمیری فعل سے منسلک نہیں کیا جا سکتا۔ یہ محض نظام اور باہمی ربط کا احساس ہی نہیں بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ نہ صرف اجزا میں جبکہ کل میں بھی ایک جذباتی رنگ جاری و ساری ہوتا ہے۔ جہاں تک ہماری جمال محض کی تعریف کا تعلق ہے، یہ امر واضح رہے کہ جذباتی رنگ زندگی کے جذباتی تجربوں کی یاد یا تلازمہ کا نتیجہ نہیں ہوتا۔ تاہم میں اکثر سوچتا ہوں، یہ اپنی قوت و تاثیر کسی گہری غیر معین اور ہمہ گیر یاد کی برانگیختگی سے تو حاصل نہیں کرتا۔ یوں محسوس ہوتا

ہے کہ فن کی رسائی اس جذباتی سطح تک ہے، جو عملی طور پہ زندگی کے تمام جذبات پہ حاوی ہے۔"

یہاں کسی توضیح یا تشریح یا حاشیہ آرائی کے بغیر قدرتی طور پہ ذہن تحلیلِ نفسی کے نظریات کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ بجز اس کے کہ یہاں واضح طور پہ اس جذباتی سطح کو کوئی نام نہیں دیا گیا۔ باقی اس امر کا اقرار کر لیا گیا ہے کہ رشتہ ہائے صوری (جنھیں آغاز میں سرتاسر ادراک و تعقل سے منسوب کیا گیا تھا)، تحت الشعور سے وابستہ ہیں۔ تحت الشعور اور تعقل میں کوئی تعلق قائم کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ یہاں قدرتی طور پہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ وہ رشتے یا سلسلے جن کا وجود عقل و فکر پہ منحصر ہے یک بیک ہمارے ذہن کو لاشعوری قوتوں کی طرف کسطرح منتقل کر دیتے ہیں حالاں کہ عملی طور پہ ہمارے تفکر کو تحت الشعور تک کبھی رسائی حاصل نہیں ہوتی۔ روجر فرائی کے ہاں البتہ کہیں کہیں کنایتہً ذہن کے عملی اور فکری پہلوؤں میں ایک حدِ فاصل قائم کرنے کا رجحان پایا جاتا ہے اور نفسیاتی نقطۂ نگاہ سے یہ نہایت اہم ہے۔ اس کے ذریعے سے ہم تحلیلِ نفسی کی مدد کے بغیر جمالیاتی اسلوب کو سمجھ سکتے ہیں۔ دراصل روجر فرائی کے ذہن میں دو تعصب کام کرتے رہے۔ ایک جنس کے خلاف اور دوسرا عقلیت کے خلاف۔ اس کے نزدیک تحلیلِ نفسی کا نظریہ اس لئے قابلِ قبول نہ تھا کہ وہ ایک خوبصورت عمارت میں کسی جنسی جذبے کی تسکین کا سامان نہ دیکھ سکتا تھا۔ اور دوسری طرف اسے یہ بھی احساس تھا کہ اگرچہ رشتہ ہائے صوری کی نوعیت سرتاسر ذہنی ہے لیکن ان کے پیچھے تفکر یا تعقل کا وجود مان لینا گویا فن اور علم کو ملا دینا ہے تاہم اس نے دبی زبان سے اس امر کا اقرار کر لیا کہ فن سرتاسر ایک فکری ردِ عمل ہے۔ مطالعۂ فن میں جو چیز سب سے زیادہ اہم نظر آتی ہے، وہ غالباً یہ ہے کہ جذباتی اور ذہنی طور پہ ایک زبردست مہیج کی موجودگی اور برانگیخت کے باوجود قوتِ عمل بدستور سوئی رہتی ہے۔ عام زندگی میں یہ ہوتا ہے کہ ایک عامل ہمارے حواس اور اعصاب پہ اثر انداز ہوا تو قدرتی اصول کے ماتحت ہمارے متعلقہ اعضا نے حرکت کی اور قصہ ختم ہوا۔ لیکن فن میں عامل کے اثر انداز ہونے

کا عمل مبالغہ کی حد تک بڑھا دیا جاتا ہے اور اثر پذیری کی جو صلاحیت اس سے پیدا ہوتی ہے اس سے ماورئی اور کوئی مقصد نظر نہیں آتا۔ حسیات کی بیداری اور ان کے ساتھ ساتھ ایک پابندی کہ اس بیداری سے آگے بڑھنا حرام ہے۔ شعوری سطح پہ جمالیاتی احساس کی یہ خصوصیت نہایت نمایاں نظر آتی ہے۔ چنانچہ فنکار جو کچھ پیش کرتا ہے، اس میں سے عملی امکانات کو ختم کرنے کیلئے اسے اس عالمِ مادی سے قدرے دُور ہٹنا پڑتا ہے، ایک ایسا ماحول پیدا کرنا پڑتا ہے، جس میں کسی عملی اقدام کا شائبہ ہی باقی نہ رہے۔ اس کی ایک آسان صورت یہ ہے کہ انسانی خصوصیات کو کسی نامعلوم مخلوق کی طرف منسوب کردیا جائے۔ اس جمالیاتی بعد سے جو بعض اوقات "بڑھا بھی دیتے ہیں۔ کچھ زیبِ داستاں کے لئے"، کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ مقصد صرف یہ ہوتا ہے کہ اثر پذیری کی صلاحیت زیادہ سے زیادہ ابھر آئے۔ لیکن عملی اقدام کا احساس مٹتا چلا جائے۔ لیکن آخر اثر پذیری کی صلاحیت کی ترقی میں کونسا راز مضمر ہے۔ جس کی بدولت فن ہمارے دل ودماغ پر چھا جاتا ہے اور ایک لحظہ کے لئے ہمارا تعلق ساری دنیا سے منقطع کر دیتا ہے۔ اس کا جواب وہی ہے، جو ہند و فلسفیوں نے دیا ہے۔ یعنی رس، لذت یا انبساط۔ دراصل یہ مسئلہ اتنا واضح نہیں۔ بعض ماہرینِ نفسیات کا خیال ہے کہ ہر جبلی خواہش کے ساتھ ایک خاص لذت وابستہ ہے۔ لیکن اس لذت کا اصل محل کیا ہے۔ جبلی خواہش کا ہیجان یا جبلی خواہش کی آسودگی؟ یہ بہت حد تک واضح ہے کہ آسودگی کے بعد خواہش مٹ جاتی ہے۔ اور ایک عضلاتی اعصابی تعطّل (جس میں لازمی طور پر ایک گونہ طمانیت پائی جاتی ہے)۔ اسکی جگہ لے لیتا ہے، اسکے بعد کا ردِ عمل کچھ ایسا خوشگوار نہیں ہوتا۔ اسکی مثال جنسی جذبے ہی میں دیکھ لیجئے۔ جنسی آسودگی کے فوراً بعد اعصابی تناؤ نہیں رہتا۔ اور جسم پر ایک آرام دہ احساس چھا جاتا ہے، جس سے ذہن بھی متاثر ہوتا ہے۔ لیکن جنسی جذبہ سے وابستہ لذت تکمیل میں نہیں بلکہ خواہشات کی برانگیختگی میں پائی جاتی ہے۔ چنانچہ جمالیات میں بھی یہی اصول کارفرما نظر آتا ہے۔ آپ اپیقیوریت کے فلسفہ پر نظر ڈالئے۔ وہ بلند، پاکیزہ، روحانی مسرت جو اس فلسفہ کا موضوع ہے، اسی چیز پہ منحصر ہے کہ جبلی جذبات

کو اصولِ ارتقاء کے ماتحت بعض ایسی چیزوں سے وابستہ کر دیا جائے، جہاں ان کی تحریک کے لئے مناسب سامان ملتا رہے، لیکن عملی طور پر آسودگی یا تکمیل کا امکان نہ ہو۔

فنکار کائنات کی ہر چیز کے متعلق سوچتا ہے، لیکن اس تفکر میں کائنات کی کسی چیز سے مادی یا عملی تمتع کا کوئی احساس وابستہ نہیں ہوتا۔ عام طور پر ہمارے مدِ نظر ماضی ہوتا ہے، جس کے تجربوں کی بنا پر ہم اپنے مستقبل کی بنیاد رکھتے ہیں۔ حال کی اہمیت بہت کم ہے، اتنی جتنی ایک ماہرِ تعمیر کی نظر میں اس زمین کی ہو، جس پر عمارت کھڑی کی جاتی ہے۔ زمین اہم ضرور ہے کہ تمام عمارت کا سہارا بننے والی ہے، لیکن اس سے زیادہ زمین کی قیمت کچھ نہیں۔ اگر کوئی اور چیز زمین کا نعم البدل ہو سکتی ہے یا کوئی اور چیز عمارت کھڑی کرنے کے لئے زیادہ مفید ثابت ہو سکتی ہے تو ماہرِ تعمیر کی دلچسپی زمین سے محض اسی حد تک محدود ہوتی کہ وہ اُسے انتخاب کرے یا نہ کرے، لیکن فنکار کی تمام توجہ حال پر مرکوز ہوتی ہے ؏

عقیدہ عشرتِ امروز ہے جوانی کا

چنانچہ اپنی تمام ذہنی سرگرمی کو حال تک محدود رکھنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے۔ فنکار اور اپنی باری پر تماشائی میں قوّتِ احساس اپنے کمال پر پہنچ جاتی ہے۔ اس کی آنکھ وہ کچھ دیکھ لیتی ہے، جسے ایک معمولی آدمی کبھی نہیں دیکھ سکتا۔ اس کے کان وہ آواز سنتے ہیں جس تک ہماری رسائی ناممکن ہے۔ غرضیکہ وہ سرتاسر قوّتِ حاسہ بن کر اپنے ماحول کے تمام اثرات کو اپنی ہستی میں سمو لینے کی کوشش کرتا ہے اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کا ماحول ایک نیا رُوپ دھار لیتا ہے۔ ہر چیز میں ایک نئی خصوصیت اُبھرنے لگتی ہے۔ جہاں اس نے پہلے مختلف چیزوں کے محض ہیولے ہی دیکھے تھے۔ اب اس کی نظر ان کے ہر معمولی اور چھوٹے سے چھوٹے جزو پر ہوتی ہے اور اس طرح جو کچھ وہ دیکھتا ہے، وہ یقیناً عام حالت میں دیکھی ہوئی چیزوں سے مختلف ہوتا ہے اور جب وہ ان چیزوں کو اسی نقطۂ نظر سے پیش کرتا ہے تو ان میں ایک ندرت اور

اچھوتا پن نظر آنے لگتا ہے بات یہیں تک محدود نہیں، ہمارا ذہن ایک مسلسل اور مربوط نظام عمل کا تابع ہے۔ کوئی خارجی عامل یا داخلی حسّی ہیجان محض ایک محدود و عصبی نظام پر ہی اثر انداز نہیں ہوتا بلکہ اصولِ تلازمات کے ماتحت ایک معمولی حسّی تصور یا حسّی ہیجان روح میں تلازمات کا ایک غیر محدود سلسلہ بیدار کر دیتا ہے اور چونکہ فنکار حال کا بندہ ہے اور ہیجانات کی دنیا سے باہر اس کی کوئی دلچسپی نہیں، اس لئے ان تلازمات کو ابھرنے اور اپنے نقوش کی تکمیل اور توضیح کے لئے تمام آسانیاں مہیا ہو جاتی ہیں۔ ذہن کی انفعالی کیفیت انھیں اس حد تک آزاد چھوڑ دیتی ہے کہ وہ جس سانچے میں چاہیں ڈھل جائیں۔ ہمارے شعوری نظریات، مادی اقدار اور عملی مقاصد ان پر اثر انداز نہیں ہونے پاتے۔ چنانچہ جب مادی اور عملی نظام معطل ہو جاتا ہے تو ذہن اس کی جگہ ایک نیا نظام پیش کر دیتا ہے۔ جس میں وہ تمام اچھوتے اور اپنی ابتدائی حالت میں بظاہر غیر مربوط حسّی تصورات، مختلف تلازمات اور ان سے پیدا شدہ کیفیات، ایک مرکزی نظام کے ماتحت آ جاتی ہیں۔ ان میں باہم نئے رشتوں کا احساس پیدا ہوتا ہے، جو آج تک ہماری نظر سے اوجھل تھے۔ اس نئے نظام میں روح ایک بالیدگی محسوس کرتی ہے اور ہمارے فکری تجسّس کو آسودگی نصیب ہوتی ہے۔

فن کے مطالعہ کے وقت دو مختلف احساس انسان پر طاری رہتے ہیں۔ ایک اچنبھے یا تحیّر کی حالت اور دوسرے ایک دھیمے سوز کی کیفیت، جیسے اندر ہی اندر ایک آگ سی سلگ رہی ہو۔ پہلا احساس کافی واضح ہوتا ہے، لیکن دوسرا ایک حد تک مفہوم نا آشنا اور غیر معیّن، لیکن پہلا احساس اتنا گہرا نہیں ہوتا، جتنا دوسرا۔ اچنبھا اس نئے نظام کے احساس سے پیدا ہوتا ہے، جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا ہے اور اس کی وجہ ظاہر ہے۔

تحیّر یا اچنبھا اپنے اندر ایک مسرّت رکھتا ہے، لیکن یہ مسرّت ایک طرف نہایت ناپائیدار ہوتی ہے اور دوسری طرف ایک سطحی اور طفلانہ انداز کی حامل ہوتی ہے، جیسے بچہ نئے کھلونے کو دیکھ کر ناچ اُٹھے، لیکن سوز وہ اصلی کیفیت ہے جو تمام فن میں

یکساں اور پوری شدّت کے ساتھ جاری و ساری رہتی ہے۔ قدیم ہندو فلسفہ نے غالباً "رس"، اسی کیفیت کو کہا ہوگا۔ اگرچہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ رس یا انبساط اپنے اندر ایک گونہ آسودگی اور سیری کا مفہوم رکھتے ہیں۔ لیکن یہ کیفیت اس سے بے بہرہ ہے۔ اغلباً یہ کیفیت جبلّت کی فطری اسباب تکمیل سے محرومی کا نتیجہ ہوتی ہے۔ ہر چند یہ اور ہر جبلی خواہش میں دو متضاد کیفیات بیک وقت پائی جاتی ہیں۔ ایک وہ احساسِ لذت جو نتیجہ ہے تکمیل یا آسودگی کی امید کا اور دوسرا وہ احساسِ درد جو نتیجہ ہے اس احساسِ محرومی اور دوری کا تا وقتیکہ کعبۂ مقصود سے وصل نصیب نہ ہو جائے۔

اوپر عرض کیا گیا ہے کہ جمالیاتی اسلوب کا خاصہ یہ ہے کہ وہ حال کے دائرے سے باہر نہیں نکلتا۔ اثر پذیری کی صلاحیت کا ارتقاء لیکن عملی اقدام کا مکمل اخراج اس کی امتیازی خصوصیات ہیں۔ چنانچہ اس حالت میں جبلّت اپنے فطری اسبابِ تکمیل تک پہنچنے سے محروم رہ جاتی ہے اور فن میں سوز و محرومی کا ایک مستقل احساس اُبھر آتا ہے۔ ذہن چونکہ جمالیاتی ردِ عمل کے دوران میں ایک مثبت عمل میں مصروف ہوتا ہے، اس لئے یہ احساس براہِ راست ہمارے سامنے نہیں ہوتا اور یہی وجہ ہے کہ ہم اسے واضح طور پر الفاظ میں بیان نہیں کر سکتے۔ ہمارے شعراء نے غالباً اسی احساس کو غمِ عشق، غمِ جاوداں وغیرہ کے رنگ میں پیش کیا ہے۔ شاعرانہ عشق اور تحلیلِ نفسی کے ماہرین کی اصطلاح میں "فرار"، کو اگر شعوری نقطۂ نگاہ سے سمجھنے کی کوشش کی جائے تو غالباً اس کی توضیح اس کے سوا کچھ نہیں ہو سکتی۔

عام طور پر ہمارا احساس عملی مقاصد کے تابع ہوتا ہے۔ جو اشیاء ہمارے سامنے آتی ہیں، ہم بحیثیت مجموعی ان کے اثرات کو سمیٹ کر آگے بڑھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ لیکن اس کے برعکس فنکار کائنات اور زندگی کی ہر چیز میں کھو جانا چاہتا ہے۔ اس کے ہر پہلو کا مطالعہ کرتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ ہر معمولی چیز میں ایک نئی آن، ایک نئی دھج اور نئے نئے تعلقات اور اختلافات دیکھتا ہے اور جب انہیں فن

میں پیش کرتا ہے تو ہمارے لئے وہی معمولی چیزیں ایک اچنبھا پیدا کر دیتی ہیں۔

اس طرح وہ زندگی، جو بظاہر یکسانیت کے بوجھ سے دبی ہوتی ہے، فن میں ہمیشہ جوان، نئی نویلی اور دلچسپ نظر آتی ہے۔ فن میں زندگی کا ایک بھرپور اور اچھوتا تصور ملتا ہے۔ اس سے آگے بڑھ کر بعض ماہرینِ نفسیات کا خیال ہے کہ اگرچہ خارجی دنیا سے حاصل کیا ہوا علم بھی جمالیاتی نقطۂ نظر کی بدولت متنوع ہوتا ہے لیکن فن کار تخیّل کی مدد سے اس میں مزید تنوع پیدا کر دیتا ہے۔ تخیّل کی توضیح میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ تخیّل اس فعل کا نام ہے، جس کی مدد سے عام حالات میں جو تأثرات ہم حاصل کرتے ہیں، انہیں بدلے ہوئے ماحول اور نئی چیزوں سے منسوب کر دیتے ہیں، مثلاً فن میں (TRANSFERRED EPITHET) سے عموماً کام لیا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ تشبیہہ واستعارہ بذاتِ خود بھی اسی ضمن میں آ جاتے ہیں۔

تأثر قبول کرنے کی مختلف صورتیں ہوتی ہیں۔ سب سے پہلے بعض چیزیں براہِ راست ہمارے جسم پر اثر کرتی ہیں، مثلاً بعض آوازوں پر ہم خوف سے اُچھل پڑتے ہیں، بعض چیزیں دیکھ کر بدن میں جھنجھنی سی پیدا ہوتی ہے اور اس طرح اعصاب پر جو اثر ہوتا ہے، وہ محض خاص قسم کے جذبات کی تحریک کا باعث بن سکتا ہے۔ دوسرے ہماری بعض زبردست جبلّی خواہشات (مثلاً جنس) نہایت معمولی اشاروں پر بیدار ہو جاتی ہیں۔ اور تصوّر اس سے وابستہ لذّت کا سہارا پا کر ایک خاص نہج پر چل نکلتا ہے اور تیسرے روزمرّہ زندگی میں ہم تلازمات کے بے شمار سلسلے قائم کرتے چلے جاتے ہیں، جو بعد میں کسی معمولی مشابہت کے باعث بیدار ہو کر ہمارے تجربات میں ایک خاص رنگ بھر دیتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ تأثر قبول کرنے کی یہ صورتیں موجود سہی لیکن کیا ان میں کوئی ایسی تحریک بھی پوشیدہ ہوتی ہے، جو ہمیں ان احساسات کے اظہار پر مجبور کرے، جو ان کے ذریعے ہمارے اندر بیدار ہوتے رہتے ہیں؟ اس سوال کو ایک دوسری شکل میں بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔ کیا فنکار کی خواہشِ اظہار تخلیق کے لئے ذمہ دار ہے؟ یعنی جو آسودگی اظہار کے لیے فنکار کو نصیب ہوتی ہے، کیا

بغیر اظہار کے محض اپنے جذبات و خیالات کی دنیا میں کھو جانے سے اس کا حصول ممکن نہیں؟

جو کچھ ہم نے اوپر بیان کیا ہے، اس کے مطابق جمالیاتی احساس نتیجہ ہوتا ہے ایک قسم کی نفسیاتی رکاوٹ کا جو ایک جذبہ یا احساس کی تحریک اور اس کے فطری عملی اظہار کی راہ میں حائل ہو کر جذبے کے ہیجان کو زیادہ شدید، زیادہ گہرا اور نسبتاً طویل تر عرصہ پر پھیلا دیتی ہے۔ ہمارے نزدیک نفسیاتی طور پر اظہار اس فعل میں ممد ثابت ہوتا ہے۔ ہر جذبہ اور احساس شعوری طور پر واضح نہیں ہوا کرتا۔ اظہار جذبہ کو ایک باقاعدہ اور مربوط شکل دے کر اسے ایک پائندگی بخش دیتا ہے۔ اس کے علاوہ اظہار جذبہ یا احساس کے پھیلنے میں اور اسے سنبھالے رکھنے میں بھی مدد دیتا ہے۔ جو ہر چند لمحوں کے بعد مٹ جانے والی تھی، فنکار اپنے فن کی تخلیق کے دوران میں اسے زندہ رکھنے پر مجبور ہے۔ اسی طرح اظہار جمالیاتی احساس سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔

لیکن یہاں قدرتی طور پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ تخلیق کا فعل کیا جذبے کی نوعیت کو فنا نہیں کر دیتا؟ ہر احساس، ہر تجربہ جب تک ہمارے ذہن پر مسلط ہے، ہمارے لئے زندہ ہے، لیکن جونہی ذہن کا ایک دوسرا فعل بیدار ہوتا ہے، تو کیا یہ ممکن ہے کہ وہ احساس یا جذبہ باقی رہ سکے۔ بظاہر یہ ممکن نہیں، لیکن اگر ذہن کا دوسرا فعل جذبے کے لئے ایک قسم کی تحریک مہیا کرے تو یہ ممکن ہے۔ جمالیاتی احساس میں عموماً یونہی ہوتا ہے۔ مثلاً آپ پر ذوق و شوق کی ایک خاص کیفیت طاری ہے۔ جس کے ماتحت آپ ایک نظم کی تخلیق پر مجبور ہیں، تو یہ نظم بذاتِ خود آپ کے جذبے کے لئے ایک اشارہ بن جاتی ہے۔ شاعروں کے متعلق ہم نے اکثر سُنا ہے کہ ایک خاص وجد کی حالت ان پر طاری تھی اور شعر جیسے از خود زبان سے نکل رہے تھے۔ اس حالت میں جذبہ اور اس کا اظہار گویا ایک ہی کیفیت تھی۔ تحلیلِ نفسی کے ماہرین ذہن کے ایک ایسے فعل کے قائل ہیں، جس سے نفس خود اپنی ذات سے تحریک

اور ہیجان کا سامان حاصل کرتا ہے، یعنی (AUTO-EROTICISM) جمالیاتی احساس اور اظہار اس ضمن میں آتے ہیں۔

یہاں البتہ یہ امر قابلِ غور ہے کہ یہ اظہار اپنے لئے ہوتا ہے یا دوسروں کے لئے۔ اوپر کی توضیح سے لازماً یہ نتیجہ اخذ کرنا پڑتا ہے کہ اظہار کو فنکار دراصل اپنے جذبہ کے پھیلاؤ کے لئے استعمال کرتا ہے۔ اس سے ماورائی اجتماعی شعور اور باہمی ہمدردی اور شرکت کے اصولوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ ایک جذبے کا اظہار اپنے اندر ایک گونہ طمانیت رکھتا ہے۔ اپنے دُکھ سُکھ کی داستان اپنے ہمدرد اور عزیز سے بیان کرنے میں ایک خاص لذت ہے، جس سے ہم زندگی میں عموماً متمتع ہوتے ہیں۔ فن میں بھی یہ جذبہ کارفرما ہوتا ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ جمالیاتی احساس سے اس کا کوئی نفسیاتی رابطہ نہیں ہے۔ اردو شعراء کی حالت کو مدِ نظر رکھا جائے تو البتہ اس مسئلہ کی ایک اور ہی صورت نظر آتی ہے۔ ہمارے ہاں فن کا ایک خارجی نظریہ کارفرما تھا۔ غزل یا قصیدے کی تخلیق سے مقصود کسی بنیادی احساس یا جذبے کا اظہار نہیں تھا، بلکہ مشاعرہ میں داد، یا بادشاہ کے دربار تک رسائی حاصل کرنا تھا۔ اس صورت میں اپنی بہ نسبت قارئین کا خیال زیادہ ہوتا ہے، لیکن یہ فن صحیح فن کی محض نقالی تھا۔ چنانچہ سودا کے مقابل غالب ——— صحیح تخلیقی فن کے مظہر تھے۔ جدید دور میں فن کے یہ خارجی محرک مٹ چکے ہیں۔ اور اسی لئے جدید دور کے بعض شعراء میں فن ایک داخلی اور انفرادی ابہام کا آئینہ دار ہے۔ دوسروں تک بات پہنچانے کی بہ نسبت ذاتی رجحانات کی آسودگی زیادہ اہم نظر آنے لگی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ایک طرف تنقید میں ایک آزاد اور صحت مند زاویۂ نگاہ رواج پا گیا ہے اور دوسری طرف فن میں نئے نئے تجربے اور نئی ایجادیں ظہور پذیر ہونے لگی ہیں۔

دراصل یہ مسئلہ اتنا سادہ بھی نہیں۔ اس کے لئے یہ ماننا پڑے گا کہ فنکار بیک وقت دو ذہنی کیفیتوں کا حامل ہوتا ہے۔ ایک طرف وہ کیفیت، جسے فن میں پیش کیا جاتا ہے اور دوسری طرف ذہن کا تخلیقی فعل۔ دوسرے لفظوں میں وہ ایک تماشا بھی

ہوتا ہے اور تماشائی بھی۔ فن میں ایک مربوط، ہموار اور شگفتہ اظہار کے لئے ان دونوں کیفیتوں میں ایک توازن اور ہم آہنگی کی ضرورت ہوتی ہے، جسے پالینا کچھ آسان بھی نہیں۔

اس تمام بحث کے دوران میں اکثر یہ احساس ہوا ہو گا کہ آخر وہ چیز جس کا نام حُسن ہے اور جس کا افسانہ تمام فنون میں بکھرا پڑا ہے، وہ کیا ہے اور کہاں ہے؟۔ فن سے ہم کس طرح اثر پذیر ہوتے ہیں یا فن کس طرح معرضِ وجود میں آتا ہے؟ اس کے متعلق جو کچھ کہا گیا ہے، اس سے حُسن کی تعریف یوں کرنی پڑتی ہے کہ وہ ہر چیز جو احساس و جذبات کی تحریک کا سامان بن سکتی ہے، لیکن اس سے آگے بڑھ کر ہمیں کسی افادیت یا عملی اقدام تک نہیں لی جاتی، وہ حسین ہے۔ لیکن یہ تعریف ظاہر ہے کہ نہ جامع ہے، نہ مانع۔ اسی تعریف کے ماتحت فن میں جہاں کہیں بدصورتی کا ذکر ملتا ہے، اسے بھی حسین ماننا پڑتا ہے۔ لیکن یہ ایک مسلّمہ امر ہے کہ پھول حسین ہے اور غلاظت کا ڈھیر کریہہ۔ فن میں اگر غلاظت کا ذکر ہے تو اس سے کراہت کا جذبہ ضرور ابھرے گا۔ لیکن اس جذبے کی بناء پر ہم غلاظت کے ڈھیر کو حُسن نہیں مان سکتے۔ یہ ممکن ہے کہ تاج محل میں حسن دیکھنے والے ایک موقع پر ایک خاص ماحول میں ایک دہقان کی کُٹیا میں ایک خاص حسن دیکھ پائیں، لیکن ظاہر ہے کہ یہ چیز حُسن کے دو مختلف معیاروں کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ کٹیا کا حسن ایک داخلی قدر سے وابستہ ہو گا۔ ہم اس میں دہقان کی معصوم اور پاکیزہ رُوح کا عکس دیکھتے ہیں اور اسے حسین کہنے لگتے ہیں۔ لیکن تاج محل کے متعلق جو شخص کچھ بھی نہیں جانتا، وہ بھی اسے دیکھ کر حسین کہہ اٹھے گا۔ خواہ وہ فنِ تعمیر کا ماہر ہو، خواہ ایک اناڑی۔ اس طرح حسن کے دو معیار قائم ہو جاتے ہیں۔ ایک خارجی اور ایک داخلی۔ داخلی معیار یقیناً اخلاقی اور دوسری مروجہ بلند اقدار سے وابستہ ہے لیکن خارجی معیار ایک ایسا معمّہ ہے، جو آج تک حل نہیں ہو سکا۔ اس ضمن میں زیادہ سے زیادہ یہی کہا گیا ہے کہ حُسن

ایک توازن، ہم آہنگی اور باہمی ربط کا نام ہے۔ لیکن اگر یہ تعریف درست ہو تو حسن کے معاملے میں باہمی اختلافات کا وجود باقی نہیں رہنا چاہیئے۔ پھر کیا یہ ایک حقیقت نہیں کہ ایک چہرہ ایک شخص کے لئے انتہائی حسین ہے اور دوسرے کے لئے اس میں معمولی جاذبیت کے سوا کچھ بھی نہیں۔ یا اور دیکھیئے کہ طبیعت مائل نہ ہو تو پھولوں اور ستاروں کا نظارہ بھی بوجھل محسوس ہوتا ہے۔

اب اگر کہا جائے کہ جس طرح ہماری مختلف جبلّی خواہشات اور ان کی تسکین کے سامان دنیا میں موجود ہیں۔ اسی طرح ذوقِ جمال بھی ہماری سرشت میں داخل ہے۔ اور اس کی تسکین کے سامان خارجی دنیا میں مہیا کئے گئے ہیں تو اگرچہ حسن اور فنکاری کے متعلق ہمارا علم تو جہاں تھا وہیں رہتا ہے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ اوپر کی بعض باتوں کے جواب ہمیں مل جاتے ہیں۔ مثلاً ہر چیز ہر وقت کیوں حسین معلوم نہیں ہوتی۔ اس لئے کہ وہ اس خاص لمحے میں ہمارے جمالیاتی تقاضوں کو پورا نہیں کرتی۔ مثلاً پیاس کی شدت میں آپ ٹھنڈے پانی سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ لیکن موسم سرما میں ٹھنڈے پانی کا تصور بدن میں ایک کپکپی دوڑا دیتا ہے یا جنسی جذبہ کی فطری تسکین عورت کی تلاش و جستجو میں ہے۔ لیکن اسی جذبے کی بعض ایسی صورتیں بھی موجود ہیں جہاں عورت سے فرار یا ہم جنس کی تلاش اسی جذبہ کی تسکین کا سامان بن جاتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود جبلّت ایک قطعیت سے آشنا ہوتی ہے اور وہ اتنی بڑی غلطی نہیں کر سکتی کہ پیاس بجھانے کے لئے آگ اور گرمی کی طرف بڑھے۔ اسی طرح ذوقِ جمال ایک خاص حد تک ایک خاص قسم کی چیزوں ہی سے آسودہ ہو سکتا ہے۔ لیکن انفرادی اور ماحول کے اختلافات کے مدِّنظر ان چیزوں میں تغیر و تبدل کا امکان باقی رہتا ہے۔ اقبالؔ نے ایک مرثیہ میں انسان کی فتوحات کا ذکر کرتے ہوئے نہایت بلیغ انداز میں ذوقِ جمال کی پراسرار اور بظاہر غیرافادی حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے:

غبارِ راہ کو بخشا گیا ہے ذوقِ جمال
خرد بتا نہیں سکتی کہ مدّعا کیا ہے

خرد نہ یہ بتا سکتی ہے کہ ذوقِ جمال سے مقصود کیا ہے اور نہ یہ کہ ذوقِ جمال ہے کیا! ❊

ادبی تخلیق کا نفسیاتی مطالعہ

"شعر ایک ذریعۂ اظہار ہے" ادبی اور فنی حیثیت سے یہ تعریف نہایت سطحی نظر آتی ہے اور شعر کے متعلق کوئی خاص تصور پیش نہیں کر سکتی۔ الفاظ جن سے شعر میں احساس و تصور کے مختلف نقوش کو اُجاگر کرنے کا کام لیا جاتا ہے، اساسی طور پر انسان کے مافی الضمیر کا آئینہ ہیں۔ ان کی ایجاد کی ضرورت بھی یوں محسوس ہوئی تھی کہ داخلی واردات اور خارجی مناظر کے متعلق جب ہم کسی دوسرے انسان تک اپنے کسی تصور کو پہنچانا چاہیں، تو اس تصور کے لئے کچھ ایسے صوتی اشارات موجود ہوں، جنھیں باہم متفقہ طور پر سمجھا جا سکے۔ یہ طریقہ اظہار کے دوسرے طریقوں کی بہ نسبت یقیناً زیادہ واضح، زیادہ قابلِ اعتبار اور آسان تھا۔ البتہ شعر میں ہم محسوس کرتے ہیں کہ الفاظ محض انسانی ضمیر کا آئینہ ہی نہیں، بلکہ اظہار کی یہ صورت عام طور پر اظہار برائے اظہار کا رنگ اختیار کر لیتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ اگر شعر محض ذریعۂ اظہار تھا تو نثر کے مقابلے میں، جو وضاحت اور منطقی اعتبار سے غالباً زیادہ مفید ہے، شعر کی ضرورت کیوں محسوس ہوئی اور فطرتِ انسانی کے وہ کونسے رجحانات تھے، جو اظہار کے عام طریقے سے مطمئن نہ ہو سکے؟ شعر کو عام طور پر ہم کسی خارجی غرض، افادیت یا آدرش سے منسوب نہیں کر سکتے۔ اور شاعری کے بلند تر نمونوں میں جو ایک خاص ابہام پایا جاتا ہے، وہ اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ شعر میں الفاظ "اظہار محض" سے ماورا کسی اور راز کے بھی پردہ دار ہیں۔ انسان عام طور پر الفاظ میں وہی چیز پیش کر سکتا ہے، جسے وہ خود سمجھ چکا ہو اور جو اس

کے ذہن میں براہِ راست توجہ کا مرکز ہو، اور اپنے ذہنی تجربے کو وہ الفاظ میں اس لئے ڈھالتا ہے کہ اس کے ہم نفس اس کی شخصیت کے ایک اہم لیکن کسی حد تک درپردہ پہلو سے آشنا ہو سکیں اور یہ عمومی مقصد بھی بعض اوقات خاص ہنگامی اور فوری ضروریات کے انفرادی سانچوں میں ڈھلتا نظر آتا ہے۔ مثلاً ایک سیاسی لیڈر جب تقریر کرتا ہے تو اس کا مقصد محض اپنے خیالات کو دوسروں تک پہنچانا ہی نہیں ہوتا بلکہ اس سے مقصود ملک و قوم کی فلاح و بہبود کے متعلق ایک لائحہ عمل پیش کر کے افرادِ قوم کو اس کے مطابق عمل کرنے کی دعوت دینا بھی ہوتا ہے۔ شاعری میں بھی بعض اوقات خارجی افادیت ملحوظ ہوتی ہے۔ لیکن شاعری کے بلند تر نمونے یقیناً اس داغ سے پاک رہے ہیں۔ حتیٰ کہ وہ شاعری جسے پیغمبرانہ شان کا حامل سمجھا گیا ہے، اپنے ابہام کے باعث اس مقصد سے بہت دور ہٹ جاتی ہے۔ لیکن یہ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ ابہام اس کے حسن و تاثیر پر بھی منفیانہ طور پر اثر انداز ہوتا ہے۔ اس توضیح کے پیشِ نظر جب ہم دوبارہ شعر کے ذریعہ اظہار ہونے کے امکانات پر غور کرتے ہیں تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ شعر ایک ذریعۂ اظہار ہے، لیکن اس لئے نہیں کہ جس چیز پر شعر کی عمارت کھڑی کی جاتی ہے، وہ "اظہار" کے لئے مخصوص ہو چکی ہے۔ بلکہ اس کے برعکس شعر ان پابندیوں کا قائل نہیں، جو عام طور پر الفاظ و زبان کے استعمال کے متعلق رائج ہیں۔ اس کے باوجود ہم جانتے ہیں کہ شعر میں وہ کچھ کہا جاتا ہے، جسے ہم سمجھتے ہیں اور جس کی گونج ہماری روح کی گہرائیوں میں اکثر سنائی دیتی ہے۔ چنانچہ ہمیں یہی دیکھنا ہے کہ شعر انسانی شخصیت کے کس پہلو سے وابستہ ہے کہ اظہار کی عام مروّجہ پابندیوں کو مجروح کر کے بھی اس کی قوتِ اظہار کمزور نہیں ہونے پاتی اور سب سے بڑی بات یہ کہ ابہام جو ایک حد تک اظہار کی ضد ہے، شعر کے بلند تر نمونوں سے کیوں وابستہ رہا ہے۔ ہمارا عام عقلی اندازِ ادراک یہ ہے کہ ہم مختلف اجزاء کے، جن کا احساس حواسِ خمسہ کے ذریعے ہوتا ہے، باہم امتزاج و ترکیب

سے ایک "کل"، یا حقیقت کے ایک ایسے جزو کا تصور قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں جو ایک ذاتی وحدت کا مالک ہو۔ یہ طریقہ حقیقت کے مجموعی اور مکمل ادراک پر حاوی ہو یا نہ ہو، اتنا ضرور ہے کہ اپنی جزوی تشریحات کی کھلی پیشکش اور تعین کے اعتبار سے ہمارے مروجہ منطقی معیار کو مطمئن کر سکتا ہے۔ یہ قدم بہ قدم استخراج و استقراء کے مختلف مراحل طے کرتا ہوا منزل کی طرف بڑھتا ہے۔ اس کے برعکس وجدان جو زیادہ تر مذہب وغیرہ سے منسوب ہے، ایک ایسی مخفی کیفیت ہے جسے احساس و شعور کی ان پابندیوں سے کوئی علاقہ نہیں، تاہم وجدان ——— کے پیش نظر ہمیشہ وہی مسائل رہے ہیں، جن کے فہم سے عقلی اور منطقی ادراک قاصر رہا ہے۔ وجدان ہمیں منزل کا نشان دیتا ہے، لیکن جادہ و رہبر کا قائل نظر نہیں آتا۔ وجدانی شعور عموماً ایک اجنبی نور کی فوری تجلی پر بھروسہ کرتا ہے اور اس مختصر لمحۂ تنویر میں اسے جو کچھ نظر آتا ہے، اس کے امکان کے متعلق عقلی استدلال سے قطع نظر اسے موجود سمجھتا ہے۔ اور دوسروں کے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ اس کے متعلق غالباً ہم یہ وضاحت کر سکتے ہیں کہ وجدان اجزاء کے شعور سے کل کا تصور قائم نہیں کرتا بلکہ وجدانی تجربات میں حقیقت اپنی مجموعی اور کلی حیثیت میں نمودار ہوتی ہے، جس میں یا تو اجزاء کی ذاتی وحدت اپنا وجود کھو چکی ہوتی ہے یا وجدانی تجربات کی وقتی تقلیل ان کے تعین کی فرصت نہیں دیتی، ساتھ ہی یہ بھی ہے کہ وجدانی تجربات کے اظہار کے لئے ہم انہی ذرائع کے محتاج ہیں، جو عقلی ادراک کے لئے مخصوص ہیں اور اس لحاظ سے جو کچھ ہم قارئین تک پہنچاتے ہیں، وہ اس وجدانی تجربے کی محض ایک عقلی یا منطقی توضیح ہوتی ہے اور پھر یہ توضیح بھی شاعر کے فہم و فراست اور ذاتی حد بندیوں کی غلام۔ اس لئے جب ہم اسے اپنے منطقی معیار کی رو سے جانچتے ہیں تو اس کی خامیاں یقیناً شاعر کی ذات سے منسوب ہوں گی، نہ کہ اس حقیقت سے جس کا احساس دلایا جا رہا ہو۔ یہی وجہ ہے کہ بلند قسم کی شاعری کے نہ سمجھنے کے باوجود بھی اس کی تاثیر باقی رہتی ہے۔ یعنی ہم اس نقش کو جسے مصور نے پیش کرنا چاہا تھا، قبول کر لیتے ہیں، کیوں کہ وہ برحق ہے اور اس ایجاب و قبول میں اس کے خطوط کی خامیاں

حائل نہیں ہونے پاتیں۔ کسی ایسی چیز تک پہنچنے کے لئے جسے ہم براہِ راست محسوس نہ کر سکتے ہوں، ہمارا عقلی طریقہ یہ ہے کہ چند مسلمات کی ترتیب سے چند نتائج برآمد کر لئے جاتے ہیں۔ ان نتائج کی صحت کا معیار صرف یہ ہے کہ جن مسلمات پر ان کی بنیاد رکھی جائے، وہ پہلے سے صحیح ثابت ہو چکے ہوں۔ اور دوسرے یہ کہ استنباط میں منطقی اصُولوں کو مدِّ نظر رکھا جائے۔ اس طرح جو نتائج برآمد کئے جاتے ہیں، وہ ایک مجرّد حیثیت کے مالک ہوتے ہیں اور ان کا مبیّن یا مماثل وجود خارجی دنیا میں موجود ہوتا ہے نہ تخلیق کیا جا سکتا ہے، کیونکہ خارجی دنیا کے اجزائے ترکیب محض ہمارے حواس سے تعلّق رکھتے ہیں، اور یہ ظاہر ہے کہ دلائل و براہین سے کسی وجود کی ماہیّت یا امکان کے مثبت نتائج حاصل کرنے کی ضرورت ہی تب پیش آتی ہے کہ ہم براہِ راست اس کے شعور سے قاصر ہوں۔ اس کے برعکس وجدان اس قسم کے تمام مجرّد حقائق کو کم و بیش ایک خارجی حقیقت کے طور پر محسوس کرتا ہے۔ اس لئے جب وجدانی تجربات کو دوسرے اذہان تک پہنچایا جاتا ہے تو ہمیں یوں نظر آتا ہے کہ ہمارے حواس کے سامنے ایک ایسی چیز پیش کی جا رہی ہے، جس سے وہ پہلے آشنا نہ تھے۔ اسی عمل کو عام لفظوں میں تخلیق کہا جاتا ہے اور وہ قوّت جو ہمیں اس اجنبی اور خلافِ معمول ماحول تک لے جاتی ہے، تخیّل کہلاتی ہے۔ تخیّل اگرچہ منطق کا پابند نہیں، تاہم اس کی دو قسمیں قرار دی جا سکتی ہیں۔ ایک وہ تخیّل جو خارجی تأثرات کو نئے سانچوں میں ڈھال کر پیش کرتا ہے اور دوسرا وہ جو اپنی تخلیقات کے لئے خارجی دنیا کا غلام نہیں جس کی صنّاعی کا تار و پود خود اس کی داخلی تحریکات اور جستجوؤں سے تیار کیا جاتا ہے شعر و ادب میں تخیّل ہر دو صورتوں میں محوِ کار نظر آتا ہے۔ پہلی قسم ہماری عام شاعری اور ادب کی تخلیق کرتی ہے اور دوسری اس الہامی قسم کے ادب کے لئے ذمہ دار ہے جو وقت و مکان کی قید سے آزاد ایک عالمگیر حیثیت اور ایسی گہرائیوں کا حامل ہے، جن تک پہنچنا معمولی فہم و فراست کے لئے بعض حالتوں میں ناممکن ہوتا ہے، جسے اگرچہ مبہم قرار دیا گیا ہے لیکن جس کی عظمت اور تاثیر سے انکار نہیں کیا گیا۔

نفسیاتی لحاظ سے شاعرانہ اظہار کی یہ امتیازی خصوصیت مصنف کے ذہن میں بعض نفسیاتی الجھنوں کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ تحلیلِ نفسی کی روسے وجدان یا مذہبی شعور کی حقیقت بجز ایک ایسے واہمہ کے اور کچھ نہیں، جو انسان کے ذہن لاشعور کے خلاف معمول رجحانات سے بیدار ہوتا ہے۔ انہیں عام طور پر نفسیاتی الجھن کا نام دیا جاتا ہے۔ چنانچہ ماہرینِ نفسیات کی تحقیق کے مطابق شاعری کو انسانی شخصیت کا غیر متوازن اظہار قرار دیا جاسکتا ہے اور شعر کا مواد بھی خواب یا واہمہ کی طرح لاشعوری تحریکات کا نتیجہ سمجھا جائے گا۔ حسن وعشق شاعری کا محبوب موضوع ہے اور شاعر اس راہ کے ہر ذرے کی تڑپ سے آشنا معلوم ہوتا ہے۔ تاہم غالباً اس نے عملی طور پر اس راہ میں ایک قدم بھی نہیں اٹھایا۔ وہ شاعری جو حسن وعشق سے آزاد ہے اور بظاہر عملی مقاصد کی مایہ دار نظر آتی ہے، اس کے متعلق بھی یہی کہا جائے گا کہ شاعر جن باتوں کی تلقین کر رہا ہے، خود ان پر عمل پیرا نہیں اور دراصل اس کی شاعری اس عمل کے لئے ایک قسم کا بدل ہے۔ ساتھ ہی یہ امر بھی قابلِ لحاظ ہے کہ وہ شعوری مقاصد جو اس طرح ایک غیر متوازن ذہن اپنے لئے مقرر کر لیتا ہے۔ دراصل اس کی ان دبی ہوئی خواہشات کی تسکین کا ایک بالواسطہ ذریعہ ہوتے ہیں، جن کے فطری طور پر آسودہ نہ ہو سکنے کے باعث اس کی شخصیت میں توازن قائم نہ رہ سکا۔ چنانچہ اس تشریح کے پیشِ نظر شاعری کے مختلف موضوعات کی حقیقت محض ان کے سطحی اور عام طور پر مروّجہ معانی تک ہی محدود نہیں رہتی بلکہ یہ مروّجہ اور بظاہر قابلِ فہم رموز واسرار دراصل بعض نہایت گہرے اور اُلجھے ہوئے ذاتی تجربات کے پردہ دار ہوتے ہیں، جو اشاراتی طور پر ان میں اظہار کی راہیں پاکر آسودہ ہوتے رہتے ہیں۔ انسان دو مختلف طریقوں سے سوچتا ہے۔ ایک فکری طریقے سے، دوسرے تخیلی طریقے سے۔ دوسرے کو سوچنا اس لئے کہا جاسکتا ہے کہ یہاں خوابوں کی طرح اگرچہ ایک تصور سے دوسرا تصور آزاد تسلسل کے ذریعے بیدار ہوتا ہے، لیکن جاگتے وقت جب انسان اس طریقے پر عمل کرتا ہے، تو اس کے سامنے ایک منطقی معیار بھی رہتا ہے، جس کے ماتحت اسے اپنے مختلف

تصورات میں ہم آہنگی اور معنوی تسلسل پیدا کرنا ہوتا ہے۔ ان دونوں طریقوں میں بنیادی فرق ان کی افادیت ہے۔ پہلی قسم کے تفکر کے لئے ایک خاص مقصد مقرر ہوتا ہے۔ جب ہم سوچتے ہیں تو کسی خاص مسئلہ کا حل تلاش کرنے کے لئے اور ساتھ ساتھ خارجی دنیا پر بھی نگاہ رکھتے ہیں۔ ماحول کی تمام پابندیاں طبعی اور سماجی قوانین وغیرہ کا ہمیں پورا پورا احساس ہوتا ہے اور دراصل سوچنے کا مقصد ہی انسان کو اس کے ماحول میں مناسب مقام پر فائز کرنا یا ماحول کی پیدا کردہ دقتوں کا حل تلاش کرنا ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے اس اندازِ فکر سے انسان بہت جلد تھک جاتا ہے۔ اس کے برعکس تخیلی اندازِ فکر میں خارجی دنیا سے بہت حد تک آنکھیں بند کر لی جاتی ہیں۔ اپنے ہی ذہن کا پیدا کردہ ایک تصور کسی ذاتی مماثلت کے باعث کسی دوسرے تصور کو بیدار کر دیتا ہے۔ اور یہ سلسلہ دور تک چلا جاتا ہے۔ لیکن اس میں ہم کسی ایسے مرکزی خیال کی طرف اشارہ نہیں کر سکتے جسے اس فکری کاوش کا رہنما کہا جا سکے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ جس مقام سے یہ سلسلہ شروع ہوا تھا، تصور گاہے گاہے اس کی طرف لوٹ آتا ہے، جس سے تصورات کا سلسلہ باہم مربوط نظر آنے لگتا ہے۔ اس قسم کے تفکر سے انسان تھکتا نہیں اور اسی کی انتہا ہمیں وہم و جنون میں نظر آتی ہے۔ جب تک یہ تفکر ایک خاص منطقی نظام کا غلام رہتا ہے، اس وقت تک وہم و جنون خوشگوار اور دلچسپ مناظر کی تخلیق کرتے رہتے ہیں۔ لیکن بعض خلافِ معمول صورتوں میں یہ خطرناک حدوں میں پہنچ جاتا ہے۔ پہلی قسم کا تفکر فطرت کی تقلید میں مفید اور مادی اعتبار سے ضروری اشیاء ایجاد کرتا ہے۔ کیونکہ اس کا مقصد ہی انسان کو فطرت کے نظام میں ایک محفوظ مقام پر فائز کرنا ہوتا ہے۔ اس کے برعکس دوسرا اندازِ تفکر خارجی حقائق اور فطرت سے دور ہٹتا چلا جاتا ہے۔ داخلی خواہشات کے بند کھول دیتا ہے۔ اور پھر انہی کے سیل میں بہہ نکلتا ہے۔ جدید سائنس کا مقابلہ اگر قدیم علوم و فنون سے کیا جائے تو فکر کی ان دو قسموں کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ قدیم مفکرین زیادہ تر نامعلوم چیزوں سے اُلجھتے رہے۔ مثلاً خدا کی حقیقت، فرشتوں کی حقیقت، آسمان کتنے

ہیں اور زمینیں کتنی ۔ زمین کس چیز پر قائم ہے ۔ انسان کی تقدیر کا خالق کون ہے ۔ ستارے کس طرح اس کے مقدر پر اثر انداز ہوتے ہیں ۔ اس کی ہاتھ کی لکیروں میں کیا لکھا ہے، وغیرہ ۔ لیکن اس کے برعکس جدید مفکرین کا انداز زیادہ تر خارجی ہے ۔ جس میں داخلی رجحانات کو کوئی دخل نہیں ۔ ان کے پیش نظر فطرت اور انسانی تہذیب کو قریب سے قریب تر لانا ہے ۔ قدیم مفکرین نے یہ سوال کبھی نہیں اٹھایا کہ جو کچھ ہوتا ہے، کیوں ہوتا ہے ۔ البتہ داخلی توہمات کو ایک ہم آہنگ اور دلچسپ نظام میں ضرور مربوط کر لیا تھا اس لحاظ سے ان کا اندازِ تفکر موجودہ تفکر کے مقابلے میں طفلانہ خوش فعلیوں اور خوش فکریوں کا حامل نظر آتا ہے ۔ مثلاً چاند ہمیشہ ہمارے شاعروں کا محبوب رہا ہے ۔ اس کے برعکس سائنسدان یہ پوچھے گا کہ چاند کیا ہے اور نظام شمسی میں اسکا مقام کیا ہے ۔ سوچنے کا فکری اندازِ حسّی تصورات سے مجرّد خیالات کی دنیا میں جا نکلتا ہے ۔ لیکن تخیل مجرّد خیالات کو چھوڑ کر اسی احساس کی دنیا میں کھو جانا چاہتا ہے ۔ جب انسان سنجیدہ غور و فکر سے تھک جاتا ہے اور اس کی توجہ اپنے مرکز سے ہٹنے لگتی ہے، تو وہ غیر ارادی طور پر اپنی داخلی دنیا کے ہوائی قلعوں میں جا نکلتا ہے ۔ ہم اکثر خارجی دنیا کو چھوڑ کر اپنے احساسات اور تصورات کی دنیا میں کھو جانے کے عادی ہیں ۔ شاعر غالباً ہم سب میں سے زیادہ اپنی داخلی دنیا کا رہ نورد ہے ۔ وہ اشیاء کو اسی انداز میں پیش کرتا ہے، جس انداز میں وہ انھیں اپنی تنہائیوں میں جلوہ گر پاتا ہے، جس انداز سے وہ انھیں دیدۂ دل کے ذریعہ دیکھتا ہے ۔ تحلیلِ نفسی کے نقطۂ نگاہ سے لاشعور اور تحت الشعور کو بھی ان تصورات کی تخلیق میں دخل ہے ۔ مثلاً یہ ایک عام مسئلہ ہے کہ ہماری دبی ہوئی خواہشات اپنی تسکین کے لئے مختلف کنائے ایجاد کر لیتی ہیں ۔ چنانچہ یہ کنائے حسّی تصورات کی صورت میں ظہور پذیر ہوتے ہیں ۔ ایک خاص چیز کو پیش کرتے وقت جو مخصوص الفاظ شاعر استعمال کرتا ہے، ان میں ان دبی ہوئی خواہشات کی تسکین کے سامان مضمر ہوتے ہیں اور یہ عمل عموماً شعوری طور پر بھی ہمارے سامنے آتا ہے ۔ مثلاً ہم اکثر دیکھتے ہیں کہ بعض اوقات لکھتے وقت ہم جو لفظ لکھنا چاہتے ہیں، اس کی بجائے

کوئی اور لفظ لکھ جاتے ہیں، یا باتیں کرتے وقت غلطی سے کوئی اور لفظ استعمال کر جاتے ہیں۔ ان سب کی تہہ میں وہی لاشعوری عوامل محوِ کار ہوتے ہیں، جن کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ یہ محض جزوی مثالیں تھیں۔ لاشعور کا اثر زیادہ گہرا اور مستقل ہوتا ہے یہاں تک کہ ذاتیات کی حدود سے نکل کر بعض حالتوں میں یہ ایک پوری قوم یا تمام نوعِ انسان پر حاوی ہوتا ہے۔ مذاہب اور اساطیر کو انہی لاشعوری ہیجانات کا نتیجہ قرار دیا گیا ہے۔ خدا اور دیوتاؤں کے متعلق تصورات بھی انہیں سے ظہور میں آئے ہیں۔ شاعری میں ہم عموماً دیکھتے ہیں کہ اکثر اچھے اشعار کا انحصار محض ایک دلچسپ استعارے، تشبیہہ یا ایک شوخ اور چست ترکیب پر ہوتا ہے اور جب ہم یہ سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ شاعر نے کہا کیا ہے تو شعر کو مہمل قرار دینا پڑتا ہے یا جو مضمون شعر میں بیان کیا جاتا ہے، وہ منطقی اعتبار اور عام تجربے کی رو سے بالکل بودا ہوتا ہے۔ جدید اردو شاعری میں بعض شعراء کے ہاں حسّی تصورات کی اس قدر بہتات ہے کہ ان کے متعلق یہ کہنا پڑتا ہے کہ وہ محض حسّی تصورات کے تلازمات سے نظم کا تار و پود مکمل کر لیتے ہیں۔ نظم میں کوئی خاص پلاٹ نہیں ہوتا۔ محض چند تصورات کو جمع کر دیا جاتا ہے جو ایک خاص ذہنی کیفیت کی علمبرداری کرتے ہیں۔ یوسف ظفر کے ہاں اس کی عام مثالیں ملتی ہیں۔ مثلاً اس کی مشہور نظم "ولولے" کہ گرداب اور بہتی ہوئی ندی سے وابستہ حسّی تصورات اور ان کے تلازمات پر نظم کی بنیاد رکھی گئی ہے۔ اس کی ایک اور نظم "موت" بھی کسی حد تک اسی زمرے میں شامل کی جا سکتی ہے۔

نفسیاتی نقطۂ نگاہ سے وہ ادبی تخلیقات جن میں مصنف نے خود اپنے پیش کردہ حقائق کی تشریح و توضیح نہ کی ہو، زیادہ قابلِ غور ہیں، بہ نسبت ان چیزوں کے جن میں مصنف نے اپنے افکار و جذبات کی نفسیاتی تحلیل بھی پیش کر دی ہو۔ تنقیدِ ادب میں اگرچہ دوسری قسم کی چیزوں کی نفسیاتی ادب کے ماتحت جگہ دی جاتی ہے تاہم ایک نفسیات کے طالب علم کے لئے ان میں کوئی خصوصیت نہیں ہوتی۔ وہ زیادہ سے زیادہ مصنف کی تشریحات کو رد کر سکتا ہے یا ان پر حاشیہ چڑھا سکتا ہے۔ اس کے

برعکس جہاں مصنف نے اس قسم کی تشریح نہ کی ہو، وہاں نہ صرف جذبات وخیالات کا نفسیاتی پہلو ہی ماہرِ نفسیات کا دامن کھینچتا ہے بلکہ وہ مخصوص انداز یا اسلوب بھی جس میں وہ چیز پیش کی گئی ہو، ایک دلچسپ مطالعہ بن سکتا ہے۔ پہلی قسم کی چیزوں میں مصنف زندگی کے مختلف پہلوؤں کی نفسیات کو متخیلہ کی رنگ آمیزی سے اس انداز میں پیش کرتا ہے کہ وہ نہ صرف حقیقت سے زیادہ دلچسپ نظر آنے لگتی ہے بلکہ بعض حالتوں میں تفہیمِ حقیقت میں بھی مدد دیتی ہے۔ اس کے برعکس دوسری قسم کی چیزیں جن میں ایک الہامی رنگ کی آمیزش ہوتی ہے یا تو کسی دوسری دنیا کا عکس محسوس ہونے لگتی ہیں یا ایک اندھا آئینہ اور یہی چیزیں دراصل مصنف کے لاشعور کا پرتو ہوتی ہیں، جن میں نفسیاتی لحاظ سے معانی کی ایک دنیا پوشیدہ ہوتی ہے۔ بعض دفعہ تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ اسلوب کا ظاہری ابہام کسی ذاتی تجربے کا پردہ ہے، جسے مصنف ہم سے چھپاکر ہم تک پہنچانا چاہتا ہے۔ اور یہاں تحلیلِ نفسی کی رو سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ مصنف کے لاشعور میں کوئی ایسی حقیقت کارفرما ہے، جو اس کی شعوری زندگی کے مطابق نہ ہونے کی وجہ سے کسی وقت دبا دی گئی تھی، اور اب مسلسل لاشعور کی تاریک گہرائیوں سے اس کی شعوری تخلیقات پر اثر انداز ہو رہی ہے۔ چنانچہ اسکی تشبیہات، استعارات، محاکات، مخصوص اسلوبِ بیان اور مناظر کا پس منظر نفسیاتی لحاظ سے اسی مرکزی تأثر کے ترجمان ہوتے ہیں لیکن چونکہ فنکارانہ تخلیق حقیقت کا بدل نہیں بن سکتی، اس لئے یہ سلسلہ دُور تک پھیلتا چلا جاتا ہے اور ہر قدم پر اس کے الجھاؤ بڑھتے جاتے ہیں۔ ان الہامی تخلیقات میں ہمیں جن مافوق الفطرت مناظر کا عکس ملتا ہے، اسکے متعلق ڈاکٹر کارل ینگ (CARL JUNG) کا خیال ہے کہ جس طرح انسانی جسم میں ارتقا کے مختلف مدارج کے نشانات مل سکتے ہیں، اسی طرح انسانی ذہنیت کے مختلف ارتقائی مدارج کا عکس موجودہ ذہنیت میں نظر آسکتا ہے۔ خواب اور جنون کی بعض حالتیں اور متخیلہ کا انداز اس کے شاہد ہیں اور اس لحاظ سے یہ مافوق الفطرت مناظر انسان کے اجتماعی لاشعور سے پیدا ہوتے ہیں اور انکا مقصد

شعوری ردِ عمل کی بعض خلافِ معمول کیفیات میں ایک گونہ توازن پیدا کرنا ہوتا ہے۔ اسی لحاظ سے بعض ادبی شاہ پارے نہ صرف اپنے ہی عہد میں مقبول ہوئے بلکہ انہیں وقت و مکان کی قید سے آزاد، ایک مستقل وقعت حاصل ہو گئی۔ وہ نہ صرف ایک خاص عہد کی ترجمانی کرتے ہیں بلکہ روحِ انسانی کی ایک مجموعی پکار ہیں، جن میں ان سب چیزوں کو اظہار کی راہ مل گئی ہے، جو ضمیر انسان میں خود اس کی نظر سے مخفی، بیتاب رہتی ہے۔

فرائڈ کے نقطۂ نگاہ سے مصنّف کے ذاتی تجربات جو تخلیقی جوہر کو بروئے کار لاتے ہیں، ادب میں سب سے اہم ہیں۔ لیکن یہ ذاتی تجربات تخلیقی عمل پر روشنی نہیں ڈالتے اور ان حقائق کو نظر انداز کر دیتے ہیں، جن کے تحت مصنّف ذاتیات سے بلند ہو کر نوعِ انسان کی اجتماعی رُوح کو نہ صرف مخاطب ہی کر سکتا ہے بلکہ اسے مسحور بھی کر لیتا ہے۔ جب تک ذاتی عنصر مصنّف کی تخلیقات پر حاوی رہتا ہے، ان کی حقیقت ذہنی خلفشار سے زیادہ کچھ بھی نہیں ہوتی۔ فی الحقیقت مصنّف کا تخلیقی جوہر اس کی انسانی ہستی پر اس طرح چھایا رہتا ہے کہ ہمیں یہ کہنا پڑے گا کہ انسان تخلیق نہیں کرتا بلکہ تخلیقی جوہر اپنے اظہار کے لئے ایک انسان کو آلۂ کار بنا لیتا ہے۔ اور اس مقصد کے لئے اسے عموماً اپنی ذاتی ضروریات اور مسرت کو بالائے طاق رکھنا پڑتا ہے۔ اسی لئے اس کی زندگی ہمیشہ رنج والم کا شکار رہتی ہے۔ ساتھ ہی چونکہ انسان کی طبیعی قوتیں محدود ہیں اور فنکار میں ان کا بیشتر حصّہ تخلیقی جوہر کے لئے وقف ہوتا ہے۔ اس لئے ذاتی طور پر وہ ایک عام انسان کی بہ نسبت کمزور ثابت ہوتا ہے۔ اور اس کمزوری پر قابو پانے کے لئے وہ بعض اوقات پست قسم کے ذرائع بھی اختیار کر لیتا ہے، مثلاً شراب نوشی وغیرہ۔ جس طرح ایک خواب نفسِ لاشعور کے بعض نقوش کی مدد سے ہماری ضروریات کا حل پیش کرتا ہے، یا ہماری بعض خواہشات کو مطمئن کرتا ہے، لیکن خواب کے مختلف پہلوؤں کی خارجی وضاحت اس کی داخلی حقیقت کو آشکار نہیں کر سکتی، اس طرح ایک ادبی شاہکار

بھی ایک خاص عہد کی شعوری اجتماعی ضروریات کا حل پیش کرتا ہے لیکن اپنے اظہار کیلئے شعوری مناظر کو منتخب نہیں کرتا بلکہ اس کے اظہار کا تانا بانا اجتماعی لاشعور کی گہرائیوں میں تکمیل پاتا ہے۔ اس طرح شاعر اپنے عہد کی روحانی ضروریات کو پورا کرتا ہے اور اس کے مادی اور شعوری رجحانات میں توازن پیدا کر دیتا ہے اور جس طرح ہمارے خواب اپنے تمام ابہام کے باوجود ہمارے لئے ایک خاص حقیقت رکھتے ہیں، اسی طرح شعر خواہ اسے صحیح طور پر سمجھا جائے یا نہ سمجھا جائے، ہمارے وجدان پر اثر انداز ہوتا ہے۔ یہی وہ غیر فانی سُرود ہے، جس کے زیر و بم کے ساتھ ساتھ روحِ انسان ازل سے رقصاں ہے۔ غالباً ایڈلر نے لکھا ہے کہ خواب ہمارے ذہن پر یوں اثر انداز ہوتے ہیں کہ خواب کے دوران میں دیکھے ہوئے مناظر یا احساسات ذہن پر ایک خاص کیفیت طاری کر دیتے ہیں، جو ان موہوم خارجی تصوّرات کے بعد باقی رہتا ہے۔ اور اس طرح ہمارے شعوری ردِّ عمل پر براہِ راست اثر انداز ہوتی ہے۔ شاعری کے متعلق بھی کہا جا سکتا ہے کہ وہ ایک خاص ذہنی کیفیت کو بیدار کر دیتی ہے، جس کے لئے ضروری نہیں کہ ہم شاعر کے تمام تصوّرات کو واضح طور پر سمجھ سکیں۔

بہر کیف شعر و ادب بحیثیت مجموعی انسان کے اجتماعی اور نسلی غیر شعوری رجحانات کی پیداوار ہیں۔ لیکن ان رجحانات کی تحریک اور ان کے اظہار کے مخصوص انداز کو سمجھنے کے لئے ہم انسان کے ماحول اور ہنگامی محرکات کو نظر انداز نہیں کر سکتے۔ ہمارے ہاں اردو میں ان حالات کا علم تو در کنار جن کے ماتحت کوئی خاص نظم کہی گئی ہو۔ اکثر شعراء کے حالاتِ زندگی سے بھی واقفیت بہت کم ہوتی ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ ہم نے شعر و ادب کو زندگی کے اظہار کا ذریعہ کبھی قرار ہی نہیں دیا۔ ہمارے نزدیک اکثر شعراء محض شاعر تھے۔ زندگی کے عام دائرۂ عمل میں بھی انہیں شاعری کی بدولت خاص مراعات حاصل تھیں۔ اور حالی نے جس قومی شاعری کی بنیاد رکھی تھی، وہ بھی شاید شاعر کے سماج سے دُور دُور رہنے کا ایک فطری ردِّ عمل تھا۔ اس جگہ

اس امر کی طرف توجہ محض اس وجہ سے دلائی گئی ہے کہ اُردو شاعری کو جب ہم تحلیلِ نفسی کی رو سے پرکھنے کی کوشش کرتے ہیں تو بظاہر یہ ایک سعیٔ لاحاصل نظر آتی ہے۔ ہمارے قدیم نقادوں کا مطمحِ نظر یہ تھا کہ عام عشقیہ شاعری کو جس کی جنسی حیثیت کافی حد تک واضح تھی۔ تاویل و تحویل سے عرفان و تصوف کی گہرائیوں کا آئینہ دار ثابت کیا جائے۔ اگرچہ عرفان و تصوف بھی جدید نفسیاتی تحقیق کے مطابق بعض جنسی الجھنوں ہی کے پیدا کردہ ہیں۔ تاہم اس کوشش سے شاعر اور شاعری کے متعلق ہمارے مسلمہ نظریات پر کافی روشنی پڑتی ہے۔ لیکن نفسیاتِ جدیدہ کی رو سے ہمیں اس کے برعکس ان پسِ پردہ جنسی عوامل کو بھی عریاں کرنا ہوگا، جو بظاہر غیر عاشقانہ شاعری کے محرک بنے ہوں۔ اسی جگہ محض اس طریقِ عمل کو واضح کرنے کی کوشش کی جائے گی جس سے مغربی نقادوں نے تحلیلِ نفسی کے اصولوں کے ماتحت شعر و ادب کا تجزیہ کیا ہے۔ اگر ہمیں بعض اُردو شعراء کے حالاتِ زندگی اس حد تک معلوم ہوتے، جن سے ان کی نفسیات پر روشنی پڑ سکتی تو یہ کام قدرے آسان ہو جاتا۔ لیکن چونکہ اس قسم کا مواد موجود نہیں ہے، اس لئے مجبوراً ذیل میں ینگ کی پیش کردہ ایک مثال پر ہی اکتفا کیا جائے گا۔ (حال ہی میں ایک مجموعہ "میری بہترین نظم" کے عنوان سے شائع ہوا ہے۔ لیکن اس میں بغیر میراجی کے کسی شاعر نے بھی اپنی زندگی کے ان پہلوؤں کو اجاگر کرنے کی کوشش نہیں کی۔ جن میں اس کی شاعری کے محرک اسباب کا سراغ مل سکے) مِس مِلر (MISS MILLER) کی ایک نظم "نغمۂ تخلیق" — (HYMN OF CREATION) کا ترجمہ درج ذیل ہے:-

جب خدائے لایزال نے پہلے پہل آواز پیدا کی
تو لاتعداد کان اُسے سننے کے لئے بے تاب ہو گئے۔
اور تمام کائنات میں
ایک گہری اور واضح — گونج لہرا گئی۔
تمام حمد و ستائش خالقِ آواز ہی کے لئے ہے۔

جب خدائے لایزال نے پہلے پہل نور پیدا کیا
تو لاتعداد آنکھیں اسے دیکھنے کے لئے بے تاب ہو گئیں

مست ترنم کان اور مست نور آنکھیں
ایک بار پھر یک زبان ہو کر پکار اُٹھے ۔
تمام حمد وستائش خالقِ نور ہی کے لئے ہے ۔

جب خدائے لایزال نے پہلے پہل محبت پیدا کی
تو لاتعداد دلوں میں زندگی کی دھڑکنیں پیدا ہو گئیں
سرود مست کان اور نور سے منور آنکھیں
محبت بھرے دلوں کے ساتھ پکار اٹھیں
تمام حمد وستائش خدائے محبت ہی کے لئے ہے ۔

اس نظم میں بظاہر جنسی یا عشقیہ عناصر کہیں بھی نظر نہیں آتے ، لیکن جن حالات کے ماتحت یہ نظم کہی گئی تھی ، ان کے مطالعہ سے مصنف کے لاشعور میں بعض ایسی چیزوں کا سراغ ملے گا ، جس سے اس نظم کی جنسی کیفیت کا تعین ممکن ہو سکے گا ۔ ان حالات کو مختصراً ذیل میں پیش کیا جاتا ہے :۔

نیویارک سے سٹاک ہالم ، پٹس برگ اور اوڈیسا تک کے لمبے سفر کے بعد میرے لئے گنجان آباد شہروں کو چھوڑ کر لہروں ، آسمان اور سکوت کی دنیا میں داخل ہونا حقیقتاً مسرت انگیز تھا ۔ آرام کرسی میں نیم دراز میں گھنٹوں عرشۂ جہاز پر خوابوں کی دنیا میں کھوئی ہوئی پڑی رہتی ۔ مختلف ممالک کی تواریخ ، قصے اور اساطیر کا مخلوط انبوہ ایک پر نور کہرے کی طرح مجھ پر چھا رہا تھا ۔ تصورات اور خواب بذاتِ خود حقیقت محسوس ہوتے تھے ۔ ابتداء میں مجھے تنہائی پسند تھی ۔

اس خواب کے سے عالم میں بہترین احساسات میرے شعور میں بیدار ہوگئے تھے۔ مجھے ایک نئی زندگی اور نئی قوّت کا احساس ہونے لگا تھا۔ میرا وقت زیادہ تر دور دراز دوستوں کو خط لکھنے پڑھنے یا نظمیں کہنے میں صرف ہوتا تھا۔ اس عرصے میں کہی ہوئی بعض نظمیں نہایت سنجیدہ خیالات کی حامل تھیں۔

اس جگہ مصنّفہ کی داخلیت قابلِ غور ہے۔ خارجی دنیا سے قطع تعلّق اور اپنے نفس کی گہرائیوں میں ڈوب جانے کا قدرتی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ انسان کا ردِّ عمل خارجی دنیا کی طرف صحتمند نہیں رہ سکتا۔ بہرحال اس کے بعد مس ملر لکھتی ہے :۔

"لیکن سفر کے اختتام کے قریب جہاز کے افسروں کی نوازشات حد سے زیادہ تجاوز کر گئی تھیں اور میرا اکثر وقت انہیں انگریزی پڑھانے کے دلچسپ شغل میں بسر ہونے لگا تھا۔ اسی دوران میں، میں نے "جہازران کا گیت" کے عنوان سے ایک نظم بھی کہی، جس کا موضوع کچھ اس قسم کا تھا۔ "نشہ، شراب اور حسین عورتیں" اطالوی عام طور پر نہایت اچھا گاتے ہیں۔ اور ایک افسر نے جو رات کی ڈیوٹی پر گایا کرتا تھا۔ مجھ پر نہایت گہرا اثر چھوڑا، جس سے مجھے اس کے گیت کے انداز کے مطابق ایک نظم لکھنے کا خیال پیدا ہوا۔ اس کے بعد میں بیمار ہوگئی۔ لیکن جلد ہی سنبھل گئی اور اس قابل ہو گئی کہ گاڑی میں بیٹھ کر شہر کی سیر کو جا سکوں۔ اس دن میں بہت تھک گئی اور چونکہ دوسرے دن ہمیں ایک خاص مقام دیکھنے کے لئے جانا تھا، اس لئے میں جلد ہی سو گئی اور میرے ذہن میں افسروں کا مردانہ جمال اور اطالوی گداگروں کی مکروہ صورتوں کے سوا اور کچھ نہ تھا۔"

اس حصّے میں یقینی طور پر جنسی تحریک کا سراغ ملتا ہے۔

نیپلز سے لائی ورنو (LIVARNO) تک جہاز میں ایک رات کٹی، جس میں، میں بخوبی سو سکی۔ اگرچہ میری نیند عام طور پر گہری اور خوابوں سے خالی نہیں ہوا کرتی۔ اس رات مجھے یوں محسوس ہوا، جیسے میری ماں کی آواز نے مجھے مندرجہ ذیل خواب کے انجام پر جگا دیا۔ خواب کا آغاز ان الفاظ کے مبہم تصوّر سے ہوا :۔

"جب صبح کے ستارے مل کر گاتے ہیں" جن سے تخلیقِ عالم کا ایک الجھا ہوا احساس اور اس سے وابستہ بلند سرودِ کائنات میں گونجتا ہوا محسوس ہوتا تھا۔ جس میں نیویارک کی ایک بہت بڑی میوزیکل سوسائٹی کا آرکسٹرا بھی شامل تھا۔ ساتھ ہی ملٹن کی گم شدہ بہشت کی یاد بھی جاگ اٹھی تھی۔ اس ہجوم سے چند الفاظ خود بخود ڈھل گئے۔ جنھیں میں اپنی بیاض پر لکھا ہوا پڑھ سکتی تھی اور کچھ عرصہ بعد بعینہٖ اسی انداز میں مندرجہ بالا نظم سپردِ قرطاس کی گئی۔ جہاز پر گانے والے افسر نے جن جنسی تحریکات کو بیدار کیا تھا، ان کے متعلق یہاں دوبارہ توجہ دلانے کی ضرورت نہیں۔ خواب میں "جب صبح کے ستارے مل کر گاتے ہیں" والا احساس واضح طور پر انہی تحریکات کے اظہار کا آلہ ہے۔ اس جگہ یہ امر قابلِ غور ہے کہ آغاز میں جنسی تحریکات کو عموماً دبا دیا جاتا ہے اور اس طرح لاشعور کی اجتماعی الجھنیں بیدار ہونے لگتی ہیں، چنانچہ اطالوی افسر کے متعلق مختلف احساسات (FATHER-IMAGE) کو تحریک میں لاتے ہیں، جس سے مذہب وغیرہ کا تصور نظم میں داخل ہوتا ہے۔ اس نظم میں ہمیں احساس و شعور کی مندرجہ ذیل کڑیاں ملتی ہیں:۔

گانے والا —— صبح کو گانے والے ستارے۔ خدائے نغمہ۔ خالق۔ خدائے نور۔ (سورج یا آگ) — خدائے محبت، اس نظم میں تخلیق کا تصور بھی جنسی تحریک ہی کا نتیجہ ہے۔ اس کے بعد ڈاکٹر ینگ مس ملر کے بعض دیگر بیانات سے ان تصورات کی اجتماعی اور نسلی حقیقت کی طرف توجہ دلاتے ہیں۔ جس میں نظم کے پیشرو خواب کی توضیح کی گئی ہے۔ چنانچہ اس خواب میں جو اوّل اوّل الجھا ہوا احساس تھا۔ وہ مصنفہ کے ذہن میں تخلیقِ عالم کے فلسفیانہ نظریہ کا پیدا کردہ ہے۔ جس کے مطابق یہ نظام فلزات کی گردش کے سہارے قائم ہے اور مس ملر کے بیان کے مطابق اس نظریے کا علم تو اسے نہیں تھا، البتہ بچپن میں اس نے ایک پادری کو اس کے متعلق کچھ بیان کرتے ضرور سنا تھا۔ وہی بچپن کی یاد اس خواب میں پھر ابھر آئی تھی۔ اسی طرح انجیل میں تخلیقِ عالم کا بیان بھی مصنفہ کے ذہن میں موجود

تھا۔ یہ مذہبی عنصر نظم میں (FATHER IMAGE) کی بدولت پیدا ہوتا ہے۔ "محبوب افسر" کو شعورِ تمدنی پابندیوں کے باعث شروع میں قبول نہیں کر سکتا۔ اس کے ساتھ ہی تخلیق کا جنسی تصور بھی اپنی نوعیت بدل کر تخلیقِ عالم کی صورت میں ظاہر ہوا ہے۔ ساتھ ہی مصنفہ نے بچپن میں ایک مضمون پڑھا تھا، جس میں یہ دکھایا گیا تھا کہ خیال خود بخود اپنا خارجی مماثل پیدا کر سکتا ہے۔ اور مصنفہ کے ذہن میں اس سوال کا حل کہ وہ کس طرح خالق بن سکتی ہے، اسی یادنے مہیا کیا تھا۔ ایک حقیقی تخلیق (بچے) کی بجائے ایک خیالی تخلیق (نظم) عالمانہ ارتفاع حسی کی ایک مثال ہے۔

"گانے والے افسر" نے لاشعور میں "والد" کا تصور پیدا کیا، جس سے کلیسا اور آسمانی باپ اور خالق کے تصورات بطورِ تلازمات کے پیدا ہوئے۔ اس کے بعد ڈاکٹر رینگ نے مصنفہ کی ایک دوسری نظم "پروانہ اور سورج" کی توضیح سے اس نظم کے آخری تصورات "نور اور محبت" کی جنسی اہمیت واضح کی ہے۔ نور، آگ یا سورج انسان کی خواہش کا خارجی اظہار ہے، جو تخلیقِ قوت کو ظاہر کرتے ہیں۔ سورج کی تخلیقی قوت، اس کا حیات بخش اثر زرعی تصور کی مدد سے بھی واضح ہو سکتا ہے۔ نفس کے دو پہلو ہیں۔ تخلیق اور تخریب۔ تخلیق کے فعل سے کمزور ہو کر وجود فنا ہو جاتا ہے۔ لیکن آئندہ نسلوں کی صورت میں اپنی بقا کا سامان مہیا کر لیتا ہے۔ چنانچہ پتنگا جو شعلے کے طواف میں جل مرتا ہے، نفس کی اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ محبوب کے چہرے کا نور دراصل خود انسانی شوق کی آگ ہے اور اسی تصور سے بعض صوفیانہ مسائل مثلاً ہمہ اوست اور ہمہ از اوست پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ مصنفہ کی نظم میں نور اور محبت اسی قسم کے تصورات کی مدد سے داخل ہوتے ہیں۔

اردو شاعری میں مروجہ تلمیحات بیشتر عجمی روایات کی مقلد ہیں، ان سے بعض تحلیلِ نفسی کے لئے دلچسپ موضوع بن سکتی ہیں۔ شیریں فرہاد کا قصہ اس ضمن میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس قصے کے بعض تصورات اردو شاعری کے

بنیادی موضوعات بن چکے ہیں اور ان میں سب سے اہم "جوئے شیر" ہے۔ پانی کی نہر کاٹ لانا، کچھ ایسی تعجب انگیز چیز نہیں ہے۔ لیکن تخیل کے جس انداز نے پانی کو دودھ سے بدل ڈالا ہے، وہ یقیناً ایک اہم غیر شعوری رجحان کا نتیجہ ہے۔ اگر یہ کہہ دیا جائے کہ اس کا سلسلہ بچپن کے اس زمانے سے ملتا ہے، جب نفس اپنے ارتقار کی ابتدائی منزلوں میں شیرِ مادر کا محتاج تھا تو بعض بزرگ غالباً اسے انتشارِ ذہنی کی رذیل ترین صورت قرار دیں گے۔ اور وہ جو جدید علوم سے آشنا ہیں۔ عجب نہیں کہ ان کے دل و دماغ میں بھی ایک حقارت آمیز انکار کی کیفیات پیدا ہو جائیں لیکن اس ضمن میں بعض باتیں قابلِ غور ہیں۔ "آبِ حیات" اور خضر کا قصہ کم و بیش ایک عالمگیر حیثیت کا مالک ہے۔ ڈاکٹر ینگ اس قصے کی تشریح کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ خضر کی راہبری میں سکندر کا یہ سفر دراصل زندگی کے اس عام تصور ہی کا نتیجہ ہے، جس سے خاص و عام سب واقف ہیں۔ سبھی جانتے ہیں کہ رحمِ مادر زندگی کا سرچشمہ ہے۔ چنانچہ چشمۂ حیواں اسی کا ایک خارجی تصور ہے۔ "ظلمات" اور "چشمۂ حیواں کی نم آلود فضا" پیدائش کے اوّلین لمحوں کی یاد کا عکس ہے۔ وہی تاریکی اور نمی جو شکمِ مادر کے تصور سے وابستہ ہے۔ چشمۂ حیواں اور ظلمات کے تخیلات میں اپنی تسکین کے سامان پاتی ہے۔ انسان جب بقا کے متعلق سوچتا ہے تو "حیاتِ نو" کا تصور اس کے ذہن میں صرف اس کی موجودہ زندگی کے تصورات ہی کی مدد سے بیدار ہو سکتا ہے۔ قدرتی طور پر وہ سمجھتا ہے کہ نئی زندگی حاصل کرنے کے لئے اسے دوبارہ رحمِ مادر سے جنم لینا ہوگا۔ اردو شاعری میں یہ تلمیح ایک اور رنگ بھی اختیار کر لیتی ہے۔ سکندر اور خضر سے ایک خاص قسم کی رقیبانہ چشمک ہر شاعر کے ہاں ملتی ہے اور تحلیلِ نفسی کی رو سے یہ نتیجہ ہے، اسی نفسی الجھن کا جسے اڈی پس کامپلکس کہا جاتا ہے۔ خضر وہ کامیاب شخص ہے، جو سرچشمۂ زندگی سے سیراب ہو چکا ہے۔ اور یہ تصور واضح طور پر والد کی اس حیثیت کا عکس ہے، جو اسے عام گھریلو زندگی میں والدہ کے ساتھ ان تعلقات کی بنا پر حاصل ہوتی ہے، جو غیر شعوری

طور پر بچہ اپنی والدہ سے قائم کرنا چاہتا ہے۔ سکندر اس سلسلے میں غالباً والد کے مقابلے میں بچے کے تصور کو پیش کرتا ہے، جو سرچشمۂ زندگی کے قریب پہنچ کر بھی آبِ بقا سے اپنے کام و دہن کی تشنگی کو نہیں بجھا سکتا۔ غالب کا یہ شعر: ؎

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں
مانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے

نفسیاتی طور پر بچے کی اس غیر شعوری خواہش کا پرتو ہے، جس کے ماتحت وہ اپنے والد سے بیک وقت سرکشی کرنا اور اس کا ہم سفر بننا چاہتا ہے۔ یہاں ”بزرگ“ کا لفظ اس روایاتی لیکن شعوری تعلق کا آئینہ دار ہے، جسے سماج کافی مضبوط کر چکا ہے۔ اسی شعر میں اندازِ بیان کے پیشِ نظر اس لفظ کی نشست کو طنزیہ قرار نہیں دیا جا سکتا، لیکن شاید لاشعور نے اسے اسی رنگ میں استعمال کیا ہو۔

اردو شاعری کی شراب نوشی، ساقی اور محبت بھی اس نظریئے کے ماتحت واضح ہو جاتے ہیں۔ شراب کے حیات بخش اثرات، ساقی کی دلبرانہ ادائیں اور محتسب یا شیخ کی پابندیاں انہیں تین کرداروں کو پیش کرتی ہیں۔ یعنی بچہ، والدہ اور والد، اور شراب وہ زندگی بخش سیال ہے، جس کا منبع ماں ہے۔

اس توضیح کے بعد غالباً شیریں فرہاد کے قصے میں ”جوئے شیر“ کی جس لاشعوری اہمیت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، اسے ہم: ؏

اندھے کو اندھیرے میں بہت دور کی سوجھی

نہیں کہہ سکتے۔ فی الحقیقت نفسیاتی تحقیقات ابھی لاشعور کی اتھاہ غار کے دروازے سے چند قدم ہی آگے بڑھ سکی ہیں۔ اور نفسیات میں چونکہ دوسرے علوم کے برعکس عملی تجربات سے بہت کم مدد مل سکتی ہے۔ اس لئے ہر نیا انکشاف آغاز میں ایک انوکھا لیکن بے بنیاد نظریہ معلوم ہوتا ہے۔ اس جگہ یہ امر بھی ملحوظِ خاطر رہے کہ اگر ہم ایک خاص تلمیح کو ذہن لاشعور کے کسی خاص رجحان کا آئینہ دار قرار دیں تو یہ امید نہیں رکھنی چاہیئے کہ ہر وہ شعر، جس میں اسے استعمال کیا گیا ہو، لاشعور کے کسی نہ

کسی پہلو پر حاوی ہوگا۔ اُردو شاعری اپنے روایاتی مضامین کے لیے کافی بدنام ہے اور یہ عموماً کہا گیا ہے کہ اکثر شعرا کی موشگافیاں حقیقی جذبات کی تحریک سے محروم رہی ہیں۔ بعض دفعہ شعر میں لفظی رعایت کے مدِ نظر ہی کوئی بات کہہ دی جاتی ہے۔ اس صورت میں نفسیاتی توضیح یقیناً مضحکہ خیز ہوگی۔ اس مضمون کا مقصد صرف تحلیلِ نفسی کے طریقِ کار کو واضح کرنا ہے اور یہ دعوٰی نہیں ہے کہ جن لاشعوری تحریکات کو بعض تلمیحات کی اساس کے طور پر پیش کیا گیا ہے، اس سے کسی قسم کی نفسیاتی۔ قطعیت وابستہ ہے یا وہ ایسی تحقیقات کے نتائج پر مبنی ہیں، جن کی صداقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ یہ مضمون محض اس حد تک کارآمد ہوگا کہ ادبیات کے ان شائقین کو جن کے نزدیک تحلیلِ نفسی اور شعر و ادب کی نفسیاتی توضیح بعض اوقات معمے کی سی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اس موضوع کے متعلق بعض ابتدائی باتوں کا علم ہو جائے۔

بہر کیف یہ ایک جملہ معترضہ تھا۔ شیریں فرہاد کے عشق کی غیر شعوری اہمیت جہاں تک اس کے مختلف کرداروں کا تعلق ہے، کسی خاص رجحان پر مبنی نہیں۔ فرہاد کا شیریں سے عشق اور شیریں پر پرویز کا قبضہ اس عام الجھن کا نتیجہ ہے۔ جس کے ماتحت بچے کے ذہن میں اپنے والدین میں سے مخالف جنس کے متعلق ان کے باہم جنسی تعلقات کی بنا پر رقیبانہ تصورات پیدا ہو جاتے ہیں اور حسن و عشق کے قصوں میں یہ بات تقریباً یکساں پائی جاتی ہے۔ اس جگہ ضمنی طور پر اُردو شاعری میں رقیب کے تصور کو بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔ شاعر کا رقیب عموماً کامیاب عاشق کا درجہ رکھتا ہے، جس سے معشوق کے تعلقات کافی گہرے ہوتے ہیں۔ عام زندگی میں اس کے برعکس یوں بھی ہو سکتا ہے کہ رقیب نامراد ہو اور شاعر کامیاب یا دونوں ہی ناکام ہوں۔ اُردو شاعری سے یہ دونوں امکانات خارج ہیں۔ فیض غالباً پہلا شاعر ہے جس نے رقیب سے مصالحت کی کوشش کی ہے، اور یوں نظر آتا ہے کہ دونوں ناکام ہیں۔ رقیب کی کامرانی اور عاشق کی نامرادی واضح طور پر "والد" کے اس لاشعوری تصور کو پیش کرتی ہے۔ جس کی طرف پہلے اشارہ کیا گیا ہے۔ اُردو شاعری کا معشوق

ایک عجیب مخلوق ہے۔ اس انتشار کی وجہ غالباً ہمیں مشرق میں رسمِ پردہ اور امرد پرستی ہی میں تلاش کرنا پڑے گی۔ البتہ معشوق کا وہ ارفع و بلند تصور جو ہمارے ہاں کی بہترین اور پاکیزہ شاعری میں پایا جاتا ہے۔ کسی حد تک مطالعہ کے لئے سہولت پیش کر سکتا ہے۔ ہمارے ہاں یہ کوشش شروع ہی سے جاری رہی ہے کہ اچھی قسم کی شاعری کو تصوف کے ڈھب پر لا کر عشقِ مجازی کو عشقِ حقیقی سے بدل دیا جائے، تحلیلِ نفسی میں کم و بیش اس کے بالکل برعکس ہم عشقِ حقیقی میں بھی خالص جنسی رنگ کی جھلک نمایاں کرنا چاہتے ہیں اور خود صوفی کی شخصیت ایک جنسی الجھن کا نتیجہ قرار دی جاتی ہے۔

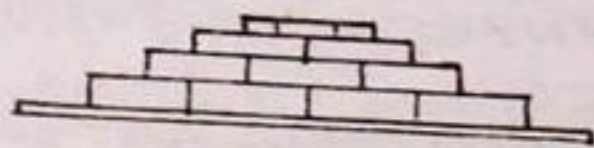
بہر حال ہماری صوفیانہ شاعری میں معشوق کا جو تصور ملتا ہے، وہ اس قدر الجھا ہوا نہیں ہے کہ اس سے کسی خاص نظریئے کے قائم کرنے میں مدد نہ مل سکے۔ اگر یہ مان لیا جائے کہ اس قسم کی شاعری میں محبوب سے مراد معبود ہے تو ہماری مشکل بہت حد تک حل ہو سکتی ہے۔ قدیم مذاہب اور علم الاصنام کے مطالعہ سے معبود کے متعلق یہ امر واضح ہو جاتا ہے کہ وہ ایک ایسی ہستی کا تصور پیش کرتا ہے، جس کی تخلیقی قوت لامحدود ہے اور یہی تخلیقی قوت اس کی جنسی اہمیت کو اُجاگر کرتی ہے۔ سورج کی پرستش براہِ راست اسی جذبے کا نتیجہ تھی۔ اساطیرِ کہن میں بطل کی بے پناہ طاقت اور شر کی قوتوں سے اس کا مجادلہ اور قوت سب لاشعور کے ان جنسی رجحانات کی طرف اشارہ کرتی ہیں، جن کا تعلق بقائے نسل سے ہے اور بقائے نسل ہی ایک ذریعہ ہے، جس سے انسان موت پر فتح پا سکتا ہے۔ سورج کی پرستش سے نور اور حرارت کا تصور لاشعور میں جنسی قوت۔ اور جنسی جذبہ سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ محبوب کو ایک ازلی نور قرار دینا تخلیق کے ازلی فعل کی طرف اشارہ کرتا ہے اور ظاہر ہے کہ تخلیق کا فعل جنسی تصور سے آزاد نہیں۔ اس جگہ معاً ہم ایک لحظہ کے لئے رُک جاتے ہیں اور ذہن میں کوہِ طور اور حضرت موسیٰؑ کا قصہ کروٹیں لینے لگتا ہے۔ معبود کی دید ہی ناممکن نہیں بلکہ دیدِ یار کی ہمت کسی عاشق میں نظر نہیں آتی۔ جلوۂ حسن اس

قدر بے پناہ تجلیات کا حامل ہے کہ آنکھ تاب ہی نہیں لا سکتی بلکہ دیدِ یار بعض اوقات پیامِ مرگ بھی بن جاتی ہے۔ اس قسم کے تصوّر کی تہہ میں شمع اور پروانے کا کہنہ تصوّر محو کار ہے۔ پروانے کی شمع پر جل مرنے کی ادا دراصل جنسی جذبے کی اس آتشیں کیفیت کی پردہ دار ہے کہ تخلیق کا عمل دن بہ دن انسان کو کمزور کئے دیتا ہے۔ حسن کا شعلہ دراصل خود جذبات کی آگ کا ایک پرتو ہے، جسے آنکھ پیکرِ محبوب میں جلوہ گر دیکھتی ہے۔ اُردو شاعری میں عموماً حسن اور عشق ہم معنی بن کر رہ جاتے ہیں۔ شاعر پر جو اثر عشق کرتا ہے، وہی حُسن کرتا ہے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ اس کی بلند پروازی عشق کی رہینِ منّت ہے، یا حسن کی۔ اکثر شعروں میں بغیر معانی میں کسی تصرف کے حسن کی جگہ عشق کا لفظ رکھا جا سکتا ہے یا عشق کی جگہ حسن لکھا جا سکتا ہے۔ مختصر یہ کہ اُردو میں محبوب کا تصوّر یا بہتر ہے کہ محبوب کی جگہ حسن کا لفظ استعمال کیا جائے، دراصل ایک جذباتی زاویۂ نگاہ کا نام ہے، جسے ہم لاشعوری جنسی رجحانات کی پیداوار قرار دے سکتے ہیں اور لاشعور میں جنسی رجحانات شعوری رجحانات سے بالکل مختلف صُورت اختیار کر کے زیادہ تر ایڈی پس مؤلف کی صورت ہی میں ظہور پذیر ہوتے ہیں اور اس لحاظ سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ اُردو شاعری میں محبوب غیر شعوری طور پر مادر کا قائم مقام ہے۔ محبوب کو عموماً شمشیر زن، قاتل اور خون ریز لکھا جاتا ہے۔ اس کی توضیح ایک خاص جنسی الجھن (SADISM) کی مدد سے کی جا سکتی ہے۔ جنسی تشنگی کی غیر متوازن کیفیت محض محبوب کی دید یا بوس و کنار ہی سے سیر نہیں ہو سکتی بلکہ اس کے لئے محبوب کے خون کی ضرورت ہے۔ بعض وحشی اقوام میں تو یہ رسم باقاعدہ طور پر پائی جاتی ہے کہ جنسی عمل کے دوران میں ایک دوسرے کو ناخن وغیرہ سے مجروح کیا جاتا ہے۔ اُردو شاعر کو اس اعتبار سے (SADIST) کہا جا سکتا ہے۔

یوسفؑ زلیخا کے قصّے میں ایک چیز خاص طور پر قابلِ ذکر ہے اور وہ زلیخا کا غائبانہ عشق اور یوسفؑ کا ہمہ گیر جمال ہے۔ یوسفؑ کا حسن ہر دل پر اثر انداز ہے

اور اس کے ساتھ ہی اس میں بعض ایسی خصوصیات ہیں، جن کے باعث وہ جہاں پہنچتا ہے، وہیں دولت اور اولاد کی فراوانی نظر آتی ہے۔ یعنی اس کا وہ آقا جو اسے عزیزِ مصر کے ہاتھوں فروخت کرتا ہے، پہلے اولاد سے محروم تھا بلکہ یہ محرومیٔ اولاد ان کے خاندان کی امتیازی خصوصیت بن چکی تھی۔ اس خاندان میں یا تو صرف ایک لڑکا زندہ بچتا تھا یا مرے سے پیدا ہی ایک ہوتا تھا۔ لیکن یوسفؑ کے آقا کے ہاں بائیس لڑکے پیدا ہوئے اور سب زندہ رہے۔ ان میں حسنِ اخلاق، طاقت وغیرہ قابلِ رشک حد تک موجود تھے۔ زلیخا کا غائبانہ عشق اور یوسفؑ کی مندرجہ بالا خصوصیات بدیہی طور پر اس راز کی پردہ دار ہیں کہ یوسفؑ "سورج دیوتا" کی قسم کا ایک "جنسی بطل" ہے۔ وہ ہر عورت کی جنسی خواہشات کا خیالی پیکر ہے، اور مردوں کے ہاں اپنی جنسی فوقیت کی وجہ سے محبوب۔ یہ توضیح ظاہر ہے، یوسفؑ کی صرف اساطیری حیثیت سے متعلق ہے۔ ان کی پیغمبرانہ حیثیت ایک بالکل الگ اور قابلِ احترام موضوع ہے۔

خاتمے پر یہ ظاہر کر دینا ضروری ہے کہ جن روایات کے متعلق اوپر کچھ کہا گیا ہے یہ ان کی لاشعوری اہمیت کا جامع مطالعہ نہیں ہے اور نہ یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اور کوئی توضیح ممکن نہیں۔ خود نفسیات کے ماہرین کے ہاں ان کی تخلیق کے متعلق مختلف نظریات پائے جاتے ہیں۔ پروفیسر سپیرمین (SPEARMAN) کے ہاں ان کی حقیقت محض یہ ہے کہ ذہنِ انسانی نے آغاز میں طبعی قوتوں کو مشخص کر کے ان پر انسانی خصائص عاید کر دیے تھے۔ پروفیسر موصوف کا تخلیق کے متعلق یہی فیصلہ ہے کہ یہ ذہن کا ایک ایسا فعل ہے، جس میں ہم عام زندگی میں دیکھے ہوئے تعلقات کو نئی فضا اور نئے کرداروں پر عاید کر دیتے ہیں۔ ایک دوسرے نظریے کی رو سے اساطیر کہن محض الفاظ کا طلسم ہیں۔ ہم معنی الفاظ کی کثرت اور اس کے برعکس ایک ہی لفظ کا مختلف معنوں میں استعمال ان کی تخلیق کے لئے ذمہ دار ہیں۔ ان کا اثر یہ ہوتا ہے کہ مختلف الفاظ ایک خاص عرصہ کے بعد اپنے اصلی معنوں سے ہٹ کر ایک جداگانہ حقیقت بن جاتے ہیں۔ لیکن اس نظریے کے خلاف یہ

کہا گیا ہے کہ اساطیر کی تخلیق میں لفظوں کو بہت کم دخل ہے اور خود اس نظریئے کے بانی نے بھی بعد ازاں اپنی غلطی تسلیم کرلی تھی۔ عام طور پر یہی تسلیم کیا گیا ہے کہ اساطیر کی تخلیق کا راز یہ ہے کہ عہدِ اولی کے انسان نے فطرت کا مطالعہ خالص انسانی معیار کے مطابق کیا، کیونکہ وہ براہِ راست صرف اپنے ہی افعال کو سمجھ سکتا تھا اور ہر چیز کو اپنے اسی ذاتی تجربے کی رو سے پرکھتا تھا۔ یہ خصوصیت انسان میں آج بھی موجود ہے۔ خصوصاً بچوں میں تو اس کا مطالعہ ہر کسی نے کیا ہوگا۔ بچہ ہر چیز کو اپنی طرح جاندار، قوت، حرکت اور ارادہ کی مالک جانتا ہے۔ استعارۃً ہم آج تک بعض فطری امور کے تذکرہ میں انکے دست و بازو وغیرہ فرض کر لیتے ہیں۔ مثلاً "دوشِ ہوا"، ساتھ ہی بعض انسانی خصوصیات کا وجود بھی تلازمات کے طور پر ان سے وابستہ کر دیا جاتا ہے۔ مثلاً طوفان کی پر زور لہروں کو "جوش" یا غصہ کی صفت سے متصف کرنا وغیرہ۔ تخیل میں مشابہت کو بہت دخل ہے اور تخلیق میں چونکہ حسی تصورات کو بہت زیادہ اہمیت حاصل ہے، اسلئے ہم اس مشابہت کو جسے محض داخلی کہنا چاہیئے، خارجی دنیا میں بھی محسوس کرنے لگتے ہیں۔ مختلف ممالک کی روایات میں اختلاف اور ایک ہی ملک میں مختلف قسم اور مختلف معیار کی روایات کی ترویج ذہنِ لاشعور کے مختلف مدارج کی آئینہ دار ہے۔ ماحول اور ذہنی حالت کے ساتھ ساتھ ان میں بھی تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں اور ہم دیکھ سکتے ہیں کہ بعض روایات کا مقصد انسان کے لئے تفہیمِ فطرت کی راہیں آسان کرنا ہے، اس لئے نہیں کہ انسان قدرتی طور پہ ہر راز کا جویا ہے بلکہ اس لئے کہ ان طاقتوں کو سمجھنا اسکی عملی زندگی کے لئے لازمی تھا اور یہ کہا گیا ہے کہ اس قسم کی روایات دراصل ہماری موجودہ مابعد الطبیعات اور سائنس کی پیش رو ہیں۔ اسی طرح قومی بہادروں کے متعلق جو قصے کہانیاں مروج ہیں یا اسی قسم کی دوسری روایات جن میں طبعی عناصر کا ذکر نہیں، ارتقاء کی منزلیں طے کرتی ہوئی ادبیات کی صورت اختیار کر لیتی ہیں +

روایت اور جدید شاعری

ادب میں روایت افہام و تفہیم کا وہ باہمی علاقہ ہے، جس کے باعث شاعر اور اس کے قاری ایک دوسرے کے قریب آجاتے ہیں۔ ان کے درمیان جمالیاتی معنوی اور حسیاتی انداز کے متعلق ایک قسم کا سمجھوتہ ہو جاتا ہے۔ شاعر جو کچھ کہتا ہے، یہ جان کر کہتا ہے کہ اس کا سننے والا، اس کے مفہوم اور اس کے اندازِ پیشکش کا رسیا ہے۔ چنانچہ کسی غلط فہمی کا خدشہ موجود نہیں۔ اور قاری یہ جانتا ہے کہ شاعر نے اسی کیلئے تو کہا ہے۔ تحسینِ سخن شناس کے چار لفظ ہی تو وہ صلہ ہے، جس کی تمنا میں شاعر نے اتنی جگر کاوی سے کام لیا ہے۔ شاعر اور قاری ایک دوسرے کی طرف ایک گونہ اعتماد کے ساتھ دیکھتے ہیں اور ایک دوسرے میں دلچسپی کا اظہار کرتے ہیں۔

اس اعتبار سے روایت کے مفہوم میں قدامت یا رجعت کا مفہوم لازماً شامل نہیں۔ لیکن آپ جب بھی روایت کا ذکر کرتے ہیں تو اس سے ماضی کا تصور بھی بیدار ہوتا ہے۔ اس کی وجہ کچھ یہ نظر آتی ہے کہ ہر روایت اپنے اختصاص اور اپنی جداگانہ حیثیت کو معین اور متحجر کرنے کے لئے وقت کی محتاج ہے اور اس کے تصورات کو واضح طور پر مرتب ہونے تک اس پر کافی عرصہ گزر چکا ہوتا ہے۔ یوں تو ہو نہیں سکتا کہ روایت کہیں از خود یک بیک تشکیل پا جائے۔ اس لئے اگر ایک طرف یہ بات سچ ہے تو روایت لازماً ماضی سے وابستہ نہیں، تو دوسری طرف اس امر سے بھی انکار ممکن نہیں کہ روایت کی تشکیل، تعین اور نمو کے لئے وقت کا ایک طویل عرصہ درکار ہوتا ہے۔ روایت کو جب بھی پہلے سے معین تصورات کے ماتحت رائج کرنے کی

کوشش کی گئی تو وہ بالعموم کامیاب نہ ہو سکی۔ اس قسم کی کوشش ارتقائی عمل کے بالکل برعکس کام کرتی ہے۔ یعنی ایک خاص منزل یا ایک مقامِ حقیقت کو تو آپ پہلے سے جانتے پہچانتے ہیں اور اس تعیّن کے بعد آپ اس منزل کی راہ کی تلاش میں چل نکلتے ہیں۔ ظاہر ہے یا تو آپ کی منزل کا تصور محض ایک خود فریبی یا خام خیالی ہے۔ اور اگر منزل واقعی حقیقی ہے تو یہ بڑی عجیب بات ہے کہ آپ اس منزل تک تو پہنچ جائیں، لیکن راہ و رسمِ منزل سے کورے ہی رہ جائیں۔

بہر حال اگر روایت کو افہام و تفہیم کا باہمی علاقہ مان لیا جائے تو الجھن کی دو صورتیں پیدا ہوتی ہیں۔ اوّل تو یہ کہ روایت گویا ایک ایسا مسئلہ ہے۔ جو صرف فنکار اور قاری کے باہمی تعلق پر منحصر ہے۔ شاعر گویا شعر صرف اس لئے کہتا ہے کہ اسکے سامنے ایک خاص جماعت ہوتی ہے، جن کے تقاضوں کی آسودگی اس کے فن کی تحریک اور اس کے فن کا مقصد ہے اور خود شاعر کی ذات اور اظہار کی اس خواہش کا جو اس کے ذاتی اور داخلی تقاضوں پر مشتمل ہے۔ تخلیقِ فن سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ یہ بات صرف ایک ایسی فضا ایک ایسے معاشرے میں ممکن ہو سکتی ہے، جہاں فنکار کی شخصیت محض حیاتیاتی حدوں تک محدود ہو۔ اس کے کوئی ذہنی، نفسیاتی اور سماجی تقاضے نہ ہوں اور معاشرے میں کچھ ایسا انتظام ہو کہ فرد اور سماج میں باہمی چپقلش، فرد اور فرد کے مابین تصادم کا کوئی احتمال نہ ہو۔ دوسری الجھن یہ ہے کہ اس طرح ادب اور روایت کا مسئلہ محض ابلاغ تک محدود رہ جاتا ہے۔ یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ مفہوم یا مافیہ کا روایت سے کوئی تعلق نہیں بلکہ روایت عبارت ہے صرف ذریعۂ اظہار یا زبان کے اسالیب پیرایہ ہائے بیان اور اس کے لغوی اور مجازی استعمال کی مختلف مروجہ معروف صورتوں سے۔

دراصل یہ مسائل ایک غلط فہمی کا نتیجہ ہیں۔ روایت کا عام مفہوم یہ ہے کہ روایت ماضی کا وہ اجتماعی اثاثہ ہے، جو ایک نسل دوسری نسل کے لئے چھوڑ جاتی ہے اور نئی نسل کے ہر فرد کو یہ بوجھ بلا ضرورت اپنے کاندھوں پر اُٹھائے

پھرنا پڑتا ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کی اپنی آزادی اور اس کی ذات کی نشو و نما یا اس بوجھ تلے دب کر ختم ہو جاتی ہے یا وہ اس سے بغاوت کرتا ہے اور اس جوئے کو اتار پھینکتا ہے۔ روایت کے پابند کو آپ کولہو کا بیل قرار دیتے ہیں، تو روایت کے باغی کو آپ شترِ بے مہار تو نہیں کہیں گے؟ اس لئے روایت کی پابندی اور روایت سے آزادی کا مسئلہ مزید توجہ کا طالب ہے۔ ایک اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ صورتِ حال اس وجہ سے پیدا ہوتی ہے کہ روایت ذہنی اور شعوری اعتبار سے اس وقت تک دائرۂ تعیّن میں نہیں آتی، جب تک اس کی ہیئت تجرید اور تعمیم کے مرحلوں سے گزر کر مخصوص سانچوں میں نہ ڈھل جائے۔ اس وقت جا کر یہ محسوس ہونے لگتا ہے کہ سانچے کی تبدیلی سے مطلوبہ چیز برآمد نہ ہوگی۔ ایک مسلسل تلازمہ سانچے اور مواد میں تمیز مٹا دیتا ہے۔ تلازمہ کی اس قوّت کا احساس اس امر سے کر لیجئے کہ حالتِ بیماری میں آپ جس برتن میں کوئی تلخ دوا استعمال کرتے رہے ہوں، صحت کے بعد اس برتن کی صورت ہی سے طبیعت اکراہ کرنے لگتی ہے۔ یہ ایک مشروط اضطراری عمل (CONDITIONED REFLEX) ہوتا ہے کہ ایک مخصوص ہیئت دیکھ کر آپ نے محسوس کر لیا کہ آپ کے سامنے جو چیز پیش کی جا رہی ہے، وہ شعر ہے۔ یہ مرحلہ اس وقت پیش آتا ہے، جب نامیاتی عمل کی تکمیل کے بعد زوال (DECAY-) کا عمل شروع ہو جاتا ہے۔ ایک تعمیری دور کے بعد تخریب و انتشار کا وقت آنے لگتا ہے۔

ان کی مثال یوں سمجھئے کہ آپ ایک بیج زمین میں بوتے ہیں، اس سے ایک پودا نکل آتا ہے۔ آپ اس پودے کی قطع و برید کرتے ہیں تو اس کی شاخیں اور بھی گھنی ہوتی چلی جاتی ہیں۔ اس میں کوئی پیوند لگاتے ہیں تو وہ اسے قبول کر لیتا ہے لیکن اس دوران میں آپ نہیں جانتے کہ اس پودے کی آخری شکل کیا ہوگی اور مختلف پیوندیں کھا کر اس میں جو پھل لگے گا، اس کی نوعیت کیا ہوگی۔ یہی درخت ایک خاص عرصے کے بعد اپنی نشو و نما کے آخری مرحلے پر پہنچ جاتا ہے۔ اب اس کی

ہئیت۔ اس کے پھل کا نام، اس کے فوائد اور نقصانات آہستہ آہستہ متعیّن ہوتے ہیں۔ پھر ایک عرصہ اس کا جوبن قائم رہتا ہے اور پھر اس میں انحطاط اور موت کے آثار پیدا ہو جاتے ہیں۔ یہ وہ مرحلہ ہے، جسے ایلیٹ نے خزاں دیدہ پتے کی مثال سے واضح کیا ہے۔ غالب جو نئے اندازِ بیان کا متلاشی تھا، اس نے بھی اپنے اُردو دیوان کے لئے "وژم برگے" کا استعارہ استعمال کیا ہے: ؎

نیست نقصان یک دو جزو است ارسوادِ ریختہ
کاں وژم برگے زنخلستان فرہنگ من است

اب آپ ایک دوسرے پودے کی ضرورت محسوس کرتے ہیں، لیکن ظاہر ہے کہ یہ پودا اسی مرنے والے پودے کے بیج سے جنم لیتا ہے اور اس طرح روایت کا تواتر اور توارث قائم رہتا ہے۔ اکثر یوں ہوتا ہے کہ اس پودے کے نیچے جو چھوٹے چھوٹے پودے جنم لیتے ہیں، وہ اس کے سائے کے باعث پنپ نہیں سکتے اور بعض اوقات یوں بھی ہوتا ہے کہ بعض طفیلی (PARASITE) بیلیں اس پودے پر نشوونما پانے لگتی ہیں اور دُور سے صرف بیل ہی کے پھول پتے نظر آتے ہیں۔ چنانچہ آپ روایت کا ذکر کرتے ہیں تو سوچنے والی بات یہ ہے کہ آپ اس تناور درخت کا ذکر کرتے ہیں، جو نمو کی منزلیں طے کر چکا ہوتا ہے یا صرف گرتے ہوئے پتے کا ذکر کرتے ہیں یا ان مصنوعی آرائشی تکلفات کا ذکر کرتے ہیں، جن کی نوعیت محض طفیلی (PARASITE) بیل کی سی ہوتی ہے، جسے آپ اصل روایت کا حصہ قرار دے ڈالتے ہیں۔ روایت انفرادیت کی ضد نہیں ہے۔ انفرادیت کی ضد تقلید اور نقالی ہے اور اسے روایت سے ممیز کرنے کے لئے رسم پرستی کہنا زیادہ موزوں ہوگا — روایت انفرادیت کو محض اس حد تک متاثر کرتی ہے کہ وہ ان حدوں کا تعیّن کرتی ہے، جن کے اندر انفرادیت کو پھلنا پھولنا ہوتا ہے۔ روایت اجتہاد کا دروازہ بند نہیں کرتی۔ اجتہاد سے صرف رسم پرستی خوف کھاتی ہے۔ روایت ایک مخصوص اجتماعی ارتقاء کا نام ہے۔ یہ درست ہے کہ اجتماعی شعور انفرادی شعور کی اکائیوں کا مجموعہ نہیں لیکن

انفرادی شعور کسی خلا میں تو بروئے کار نہیں آتا۔ فرد جب تک ایک معاشرے، ایک جیتے جاگتے ماحول میں زندہ ہے، اس وقت تک وہ اپنے داخلی تقاضوں کو معاشرے کے تقاضوں سے علیحدہ نہیں کر سکتا۔ لیکن دوسری طرف اجتماعی اور معاشرتی تقاضوں کو منعکس کرنے کا آلہ یہی انفرادی شعور ہے۔ انفرادی شعور ہی دراصل ان کا آئینہ ہے۔ آئینے کی خصوصیت عکس کو متاثر کئے بغیر نہیں رہ سکتی۔ اگر آئینہ رنگین ہو تو عکس رنگین، دھندلا ہو تو عکس دھندلا، محدب ہوا تو عکس پھیل گیا اور آئینہ میں بال ہوا تو عکس ٹیڑھا بینکا ہو گیا۔ چنانچہ روایت انفرادیت کی تربیت کرتی ہے اور یہ انفرادیت جب پوری طرح تربیت حاصل کر لیتی ہے تو پھر روایت کو آگے بڑھاتی ہے۔ یہ باہمی عمل اور ردِ عمل کا ایک سلسلہ ہے، جو مسلسل جاری رہتا ہے۔ روایت یا روایت کی پابندی دراصل مردہ پرستی نہیں ہے۔ اصل مسئلہ یہ ہے کہ ہم کسی چیز کو اس وقت تک روایت کے باب میں شمار کرنے پر آمادہ نظر نہیں آتے، جب تک وہ مر نہ جائے۔ اس موت سے پہلے وہ وقت آتا ہے، جب ایک مسلک اپنی انفرادیت کو متعین اور مستحکم کرتا ہے۔ اس دوران میں اس کے اصول و ضوابط مدوّن ہوتے ہیں، جن کا مقصود صرف اس داخلی اور بنیادی حقیقت یا روح کو منضبط کرنا ہوتا ہے، جو اصل ہے اور زندگی کا سرچشمہ ہے۔ لیکن بعد میں جب ہم روح کو بھلا دیتے ہیں تو ایک غیر نامیاتی خارجی ڈھانچے سے چمٹے رہتے ہیں۔ اس موقع پر پہنچ کر تخلیقی جوہر کا مرجع و مقصود اس ڈھانچے کی آرائش رہ جاتا ہے۔ یہ ڈھانچہ نہ بڑھتا ہے نہ پھیلتا ہے۔ اس لئے ہر نئے آنے والے نقاش کے لئے دائرۂ عمل محدود ہوتا چلا جاتا ہے یعنی جہاں پہلے کوئی نقش نہ بن سکا ہو، یا وہ ایک بنے ہوئے فراخ اور کشادہ نقش کے کسی ایک حصے پر اپنی طرف سے ایک نیا رنگ چڑھانے کو اپنے لئے معراجِ کمال کا تصوّر کر لیتا ہے۔ اس کے برعکس روایت کا باغی یہ احساس دلاتا ہے کہ اس نے عمل کے لئے ایک ایسا میدان منتخب کیا ہے، جو اس مخصوص عمل کے لئے موزوں ہی نہیں۔ عمل کے حسن و قبح سے بحث نہیں۔ بحث صرف اس بات سے ہے کہ عمل مروّجہ

آداب وضع کا پابند ہے یا نہیں۔ مثنوی کہیئے تو اس کے لئے بحر تک متعین ہے، جو اس کی پابندی نہیں کرتا وہ طریقۂ راسخۂ شعراء سے انحراف کے باعث معتوب اور مقہور قرار پاتا ہے۔

مسجد کا ایک نقشہ صدیوں کی روایت نے متعین کر دیا ہے، لیکن اگر کوئی شخص قید خانے کی عمارت پر ایک گنبد اور دو مینار کھڑے کر دے تو آپ اُسے مسجد کہنے سے انکار کر دیتے ہیں۔ اس لئے کہ مسجد نماز پڑھنے کے لئے مخصوص ہے۔ ادب کی روایت جب متحجر ہو جاتی ہے تو عجیب بات ہے کہ ہم صرف اس روایت کے گنبد اور مینار دیکھتے ہیں۔ سجدہ کے گداز اور ذوقِ عبودیت کے نیاز کا تقاضا نہیں کرتے۔ روایت کی مسجد کا یہ حال ہے کہ جیسے کوئی مسجد کو دیکھ کر یہ سوچے کہ چلو دو رکعت نماز ہی ادا کر لو۔ اوّلاً صورتِ حال یہ تھی کہ نماز مقدم تھی اور اس کے لئے مسجد کی قید لازم نہ تھی۔ اب یہ ہو گیا ہے کہ نماز ادا ہو نہ ہو، مسجد ضرور ہونی چاہیئے۔ روایت جب مردہ ہو جاتی ہے تو شعر کے لئے موزوں پیرایۂ اظہار بننے کی بجائے شعر گوئی کی تحریک بن کر اپنا بھرم قائم رکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ گویا دلیل کچھ اس طرح قائم ہوتی ہے کہ اگر غزل کی ہیئت موجود نہ ہوتی تو غالبؔ جیسا غزل گو پیدا نہ ہوتا۔ اب غالبؔ لاکھ کہتا رہے کہ :-

"لعنت ہے مجھ پر اگر میں نے کوئی ریختہ یا اس کے قوافی پیشِ نظر رکھ لئے ہوں —— بھائی شاعری معنی آفرینی ہے، قافیہ پیمائی نہیں۔"

(خط بنام منشی ہرگوپال تفتہ)

چنانچہ ادب کی روایت کے متعلق جب یہ کہا جاتا ہے کہ وہ افہام و تفہیم کا ایک علاقہ ہے، تو یہ علاقہ کسی سوچی سمجھی تدبیر کے ماتحت یک بیک وجود میں نہیں آ جاتا۔ یہ علاقہ ایک معاشرے کی ذہنی فتوحات، علمی ورثے اور جذباتی افتاد سے ترکیب پاتا ہے اور نفسیاتی اعتبار سے کم و بیش ایک نیم شعوری کیفیت کا حامل ہوتا ہے۔

ادب حقائق کے براہِ راست تصور کی بجائے، حقائق کے مجموعی تاثر کے متعلق ایک

جذباتی ردّعمل تکرار اور اعادے کے ماتحت روایت کے سانچے میں ڈھل جاتا ہے، جس میں علم، فلسفہ، مذہب اور معاشرتی اقدار ملی جلی نظر آتی ہیں۔ اردو ادب کی روایت کا پیمانہ غزل، قصیدہ اور مثنوی کی ہیئت تک محدود نہیں ہے۔ اس کا دائرہ پھیل کر اس معاشرے کی جملہ ذہنی عادات پر حاوی ہو جاتا ہے۔ جو اس سے مخصوص تھیں، جن میں اُردو شاعری نے جنم لیا اور پروان چڑھی۔

اُردو ادب کے متعلق یہ ایک مسلّمہ حقیقت ہے کہ اس نے اپنی روایت فارسی ادب سے لی ہے اور اس طرح یہ بحث نہایت طویل ہو جائے گی۔ آخر یہ روایت کہاں سے لی گئی اور پھر ہمیں اس روایت کے سلسلے میں عربی اور عجمی روایت کی بھول بھلیاں میں گم ہو جانا پڑے گا۔ لیکن مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ اُردو ادب نے ایک ایسے معاشرے میں پرورش پائی جو مغل ہندوستانی تمدن کہلا سکتا ہے۔ لیکن اس میں ہندوستانی حصّہ کچھ محدود ہی نظر آتا ہے۔ ہندوستان کی تاریخ اس امر کی شاہد ہے کہ یہاں کا تمدنی نظام کچھ ایسا تھا، جس نے علم اور زندگی کی بلند اقدار کو ایک محدود گروہ کے لئے مخصوص کر دیا تھا۔ مغل جب اس ملک میں آئے تو وہ اپنے ساتھ عجمی مزاج لیکر آئے تھے، جو مذہباً سامی تھا۔ نسلاً آریائی اور جمالیاتی اعتبار سے مغل۔ مغلوں کا جمالیاتی رجحان وسعت اور کشادگی اور کچھ لذّت پرستی کا حامل ہے۔ ان کے مذہب کی روایت وسعت اور کشادگی کو تو برداشت کر سکتی تھی، لیکن لذّت پرستی کے لئے اس میں کوئی گنجائش نہ تھی۔ سخت کوشی اور زہد و ورع کے خشک تقاضوں نے بالآخر عجمی تصوّف کے دامن میں پناہ ڈھونڈی، جس نے یونانی فلسفہ کی اعانت سے اور آریائی تصور پرستی کے سہارے ایک ایسا رُوپ دھارا کہ عمل کی سخت کوشی جذباتیت کے سانچے میں ڈھل گئی۔ ہندوستان کی آب و ہوا سے اور بھی راس آئی۔ یہ ممکن تھا کہ ہندو عصبیت سے تصادم کے بعد کوئی صورت وجود پذیر ہوتی، لیکن ایک طرف تو ویدانیت کا فلسفہ، جو ہندو مذہب کا ایک جزو ہے۔ عجمی تصوّف سے ایک طبعی مناسبت کے تحت اس قسم کے تصادم کے لئے موزوں نہ تھا۔ دوسری طرف وہ قوم جسے اکال الامم کا لقب

دیا گیا تھا، اپنی تمام تر قومی عصبیت کے باوجود مذہبی اور ذہنی اعتبار سے کچھ ایسی انجذابی صلاحیت اپنے اندر رکھتی ہے کہ کسی نئے سانچے میں ڈھلے بغیر ہر نئی چیز کو اپنے دامن میں سمیٹ لیتی ہے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ مغل اعظم جس راستے پر چل نکلا تھا، اگر حضرت مجددؒ اس کی راہ میں چٹان کی طرح حائل نہ ہو جاتے تو آج ہندوستانی مسلمان ہندو مذہب کا محض ایک فرقہ ہوتا، اس کا امکان بھگتی تحریک وغیرہ کے ذریعے پیدا بھی ہو گیا تھا۔

بہرحال اس سارے قضیئے کا حاصل محض اتنا ہے کہ اُردو ادب کی روایت مقامی ہندوستانی روایت سے بہت زیادہ متاثر نہ ہو سکی اور مسلمانوں کے شہری تمدن تک ہی محدود رہی۔ وہ ہندو جو براہِ راست مسلمانوں کے غلبے سے دوچار ہوئے، انہوں نے عربی فارسی کو اس طرح اپنایا کہ سنسکرت تو مٹ کر رہ گئی اور مقامی بولیاں کسی عظیم روایت کی تشکیل نہ کر سکیں، ان کا اثر دیہاتی اداروں تک محدود ہو کر رہ گیا۔

قدیم اُردو ادب کی روایت نے دلّی میں جنم لیا، جو ہندوستان کے اسلامی بادشاہوں کا دارالحکومت زبان کی ٹکسال اور تمدّن کا مرکز تھا۔ مروّجہ علمی، سیاسی اور معاشی نظام کے تقاضوں کے پیشِ نظر ایک ـــــ محدود طبقے کی خوشنودیٔ مزاج ہی وہ واحد معیار تھا، جس کو فنکار اپنے پیشِ نظر رکھتے تھے۔ اِس طرح یہ حقیقت واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ انہوں نے متکلّمین کے زیرِ اثر نوافلاطونی فلسفے کے سارے اجزاء اپنے اندر جذب کر لئے تھے۔ اگر ہم ان سیاسی اور سماجی حالات کے تجزیے میں الجھ جائیں جو اسلامی فتوحات کی توسیع کے بعد سارے برِّاعظم ایشیا اور یورپ اور افریقہ کے بعض حصّوں تک پھیلے ہوئے تھے۔ اور جو براہِ راست اس رجحان کے لئے ذمہ دار قرار دیئے جا سکتے ہیں، تو بات کو سمیٹنا دشوار ہو جائے گا۔ اس فلسفے کے اجزاء افلاطون کے عینی فلسفے اور مشرقی تصوّف کے باہمی ربط سے ترتیب پاتے ہیں۔ یہ فلسفہ ایک طرف تو مذہبی تشدّد اور کٹرپن کے خلاف ایک ردِّ عمل کے طور پر وجود پذیر ہوا تھا، لیکن عجیب بات یہ ہے کہ اس نے مادی اقدار کی طرف منتقل ہونے

کی بجائے اعیان و تصورات کی دنیا کا رخ کیا۔ عقل و منطق کی بجائے اس نے وجدان کو اپنا رہبر ٹھہرایا اور ایک اذعانی طرزِ فکر کی بنیاد رکھی۔ جس میں نقل اور سند کو دلیل پر ترجیح دی گئی۔ عینیت پسندی اور رفنوطیت اس فلسفے میں مسلسل جاری و ساری رہے۔ اس فلسفے کے زیرِ اثر اس کلاسیکل روایت نے نمو پائی۔ جو تجدید کے ذریعے ایک قسم کے توازن پر زور دیتی ہے۔ جو اقدار کا احترام سکھاتی ہے، لفظ کی صداقت کی علمبردار ہے، تجرباتی استدراک کی بجائے ذہنی موشگافی کی طرف مائل ہے۔ چنانچہ اس ذہنی افتاد کے ماتحت جو آہستہ آہستہ پنپتی رہی وہ جب منتج ہوئی تو اس میں ہیئت کی تخصیص، ہیئت کی کڑی پابندی، زبان کی مجرد صحت و صفائی، مضامین کی نزاکت اور باریکی، موضوعات کی تحدید، اسالیب کی تظیم اور تجرید اور ان کے ذریعے ایک عینیت پسندی مروّج ہوئی۔ حسن و عشق کے لئے غزل، مدح و ہجا کے لئے قصیدہ، قصّے کے لئے مثنوی ٹکسالی زبان کے محاورہ اور روزمرے کا التزام، ابہام، مبالغہ، حسنِ تعلیل جمالیاتی تجربے کے تعین کے لئے تلمیحات کا سہارا، انفرادی تجربے کی بجائے طریقہ راسخہ شعراء کی پابندی۔ یہ چیزیں شاعر کا مرتبہ متعین کرنے لگیں، جن سے ذاتی اور انفرادی ضرورتوں کے لئے دوچار ہونا پڑتا تھا۔ اس محدود گروہ میں بادشاہ، امراء اور فقہاء اور صوفیاء شامل تھے۔ شاہ و امراء کے تقاضے کچھ لذّت پرستی کی طرف مائل تھے۔ علماء بدیع و بیان کی بات کرتے اور مذہب کے نمائندے یا تو اسے خرافات سمجھ کر التفات ہی نہ کرتے تھے اور یا اسے مجالسِ سماع کے لئے کار آمد بنانا چاہتے تھے۔ نتیجہ یہ ہے کہ اردو ادب کی روایت میں زندگی کے تین روپ نظر آتے ہیں اور تینوں روپ عشق کے مختلف تصورات کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ دراصل عشق ایک وسیع المفہوم اصطلاح ہے۔ اسے جنسی حسیات کی متصوفانہ جذباتیت تک محدود کر دینے سے ادب کے متعلق غلط فہمیوں کا ایک بے پناہ سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ عشق دراصل زندگی کے متعلق اس ردِ عمل کا نام ہے، جس کی اساس جذباتی ہوتی ہے اور جو اپنی

پسند وناپسند کا انتخاب شعوری عوامل کے ماتحت نہیں کرتا۔ یہ زندگی کا وہ مذاق ہے، جو لاشعوری اور نیم شعوری سطحوں سے پختہ ہو کر ہی نکلتا ہے۔ چنانچہ غزل میں جب شاعر عشق کی بات کرتا ہے تو بعض صورتوں کو چھوڑ کر جہاں اس کے پیشِ نظر جنسی و حسیات کا استشہاد ہوتا ہے بالعموم وہ زندگی کے متعلق اپنے جذباتی ردِ عمل ہی کو پیش کرتا ہے۔

اردو ادب میں عشق کے پردے میں زندگی کا شعور جن جن صورتوں میں ابھرا ہے، اس کی عمومی صورتیں تین ہیں۔ ان میں اولاً وہ روایت ہے، جسے ہم تصوف سے تعبیر کرتے ہیں۔ جس کی علمی بنیاد نیم فلسفیانہ اور نیم مذہبی ہے، اور جس کی نفسیاتی اساس ایک گہری اور رقیق القلب جذباتیت ہے۔ تصوف کی بحث میں الجھنے کا یہ مقام نہیں۔ علماء کا ایک پورا گروہ امام ابن تیمیہ سے لے کر شاہ ولی اللہؒ محدث دہلویؒ اور وہابی تحریک کے داعین تک اس کی عجمی لذت پرستی اور کم کوشی اور عمل کی بجائے تخیلاتی واردات سے شغف کا شاکی ہے۔ جدید نفسیاتی تحقیقات اسے جنسی گمراہی اور فرار کا آئینہ دار بتاتی ہے۔ ادب میں تصوف کا جو روپ ملتا ہے، اس کی ایک روایت تو مولانا رومؒ سے منسوب ہے۔ جس کا امتیازی نشان جوشش، ولولہ اور توانائی ہے۔ دوسری روایت مسکنت، دلگیری اور نفسیاتی سپردگی کی ہے۔

دوسری طرف عشق کی وہ روایت ہے، جس کا تعلق براہِ راست جنسی ہیجان سے ہے۔ جس سے ہم معاملہ بندی اور ریختی وغیرہ کے روپ میں آشنا ہوتے ہیں۔ معاملہ بندی کے ساتھ ہی خمریات کا بھی مقام ہے۔ ہماری روایت نے اسے مذموم اور پست قرار دیا ہے۔ لیکن جدید علمی انکشافات کی رو سے ان تصورات کو از سرِ نو جانچنے کی ضرورت ہے۔ مثلاً یہی بات کہ معاملہ بندی دراصل جنس کے متعلق بالغ اور صحت مند رویہ کی آئینہ دار ہے۔ جنسی گمراہی (PERVERSION) یا جنسی رجعت (REGRESSION) سے سراسر آزاد۔ اس میں اگر کوئی خرابی

ہے تو یہی کہ اس کی نوعیت غیر اخلاقی ہے۔ اس کی اصل وجہ حسن و عشق کے مابین ایک قسم کی بیگانگی ہے۔ ہمارا پرانا ادب عشق کے کسی ایسے نظریے سے آشنا نہیں ہے جہاں حسن عشق کو ساتھ لے کر چل سکے اور اس سے ذوقِ نظر کی تہذیب اور قوتِ عمل کے لئے تحریک حاصل کر سکے۔ تصوف میں محبوبِ ازل کا تصور بھی کچھ اسی قسم کا ہے کہ ہمہ اوست اور ہمہ از اوست کے نظریوں کے باوجود عشق حُسن سے کچھ دُور دُور کچھ کھنچا کھنچا اور نالاں ہی نظر آتا ہے۔ ذہنی آسودگی اور جذباتی توازن کی کوئی صورت بن نہیں پڑتی۔ چنانچہ معاملہ بندی میں عموماً راز و نیاز کی کیفیتیں کچھ باہمی نزاع کا رُوپ ہی اختیار کر سکتی ہیں۔ بدگمانیوں کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے، جس میں کبھی کبھی ہائی بہ عریانی نوک جھونک یا مطلب برآری کے ہنگامی جذبات دخل پا لیتے ہیں لیکن باہمی یگانگت کا کوئی گہرا شعور پیدا نہیں ہوتا۔ معاشرتی حالات اس قسم کی فضا کے لئے ساز گار تھے۔ عاشق اور معشوق دونوں کی حیثیت پیشہ ورانہ تھی۔ عاشق محض عاشق تھا۔ معاشرے میں اپنے لئے کسی اور مقام کا قائل نہ تھا۔ محبوبہ پیشہ ور طوائف تھی۔ وہ عورت جس کی حیثیت ماں، بہن، بیوی، بیٹی کی ہو سکتی ہے، شاعری کے لئے اجنبی تھی۔ مغائرت کا یہ احساس صرف عاشق ہی کے لئے مخصوص نہ تھا بلکہ معشوقہ کی طرف سے بھی اس کا اظہار ہوتا تھا :ـ

عشق کا حال بیسوا جانیں

ہم بہو بیٹیاں یہ کیا جانیں

خمریات کا معاملہ اس کے برعکس ہے۔ رند کی تصویر کچھ اس طرح بنتی ہے کہ وہ ایک مرد آگاہ ہے، جو روایتی، اخلاقی اقدار کے خلاف بغاوت و اجتہاد کی جرأت اپنے اندر رکھتا ہے۔ خود آگاہی کے ساتھ اس میں کچھ اعتمادِ ذات کا اثر بھی جھلکتا ہے۔ لیکن رندگی کا یہ بلند تصور بھی چند شخصیتوں تک ہی محدود ہے۔ عموماً اس میں کچھ ایسی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، جیسے ایک کم ظرف شخص بہک گیا ہو' یا ایک فرضی بدمستی کے احساس سے ہنکارا اٹھا ہو۔

عشق کا تیسرا روپ سراسر ذہنی ہے۔ حقیقت کا ادراک لمحاتی ہو یا اقدار کے مجموعی اور مستقل تأثر پر مشتمل، اس سے احساس و جذبات کی ایک مخصوص افتاد ترتیب پاتی ہے۔ احساس و شعور اور مزاج کی اس کیفیت کا نام عشق ہے۔ اس کی اساس بیک وقت فکری حیاتی اور جذباتی ہوتی ہے۔ اس تصور کو یوں بھی پیش کیا جا سکتا ہے کہ عشق زندگی کے جمالیاتی تأثر کا نام ہے، جسے خالص فکر سے ایک طرف تو جذباتی ہیجان اور شخصی رجحان کے باعث تمیز کیا جا سکتا ہے اور دوسری طرف یہ عملی نتائج و عواقب اور خواہش کی آسودگی کی بجائے تحریک کے داخلی ہیجان اور اس سے وابستہ لذت پر اپنے استدلال کی بنیاد رکھتا ہے۔ اور تحریک سے وابستہ حسّی کیفیات کو مشعلِ راہ بناتا ہے، بقول فانیؔ : ؎

لیتے ہیں یہاں فالِ خبر ذوقِ خبر سے

چنانچہ جن شعراء کے ہاں عشق کا یہ تصور ملتا ہے، ان کے ہاں ایک نظامِ فکر کے آثار جذباتی سانچے میں ڈھلے ہوئے ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر غالبؔ کا نام لیا جا سکتا ہے۔ اقبالؔ بھی اس کا علمبردار ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ غالبؔ نے اس کیفیت کو کوئی نام نہیں دیا اور اقبالؔ نے اسے ایک فکری تصور سے وابستہ کر دیا ہے۔

اس مسلک میں یہ خرابی البتہ ضرور موجود رہی ہے کہ واقعی ذہنی واردات کے بغیر بھی محض منطقی تخیلی یا لفظی تلازمات کے سہارے اس روایت کو آگے بڑھانے کی کوشش کی گئی ہے، جس کے باعث خیال آفرینی، رعایتِ لفظی، ابہام وغیرہ کے بے کیف اور بے معنی دبستان وجود میں آئے۔ شعر میں یہ بحث فضول ہے کہ لفظ کو خیال پر فوقیت حاصل ہے یا خیال کو لفظ پر۔ اصل معاملہ صرف اتنا ہے کہ خیال ذہنی واردات کا منطقی ترجمان ہے اور لفظ اس کے اظہار کا ذریعہ۔ اصل چیز ذہنی واردات ہے، جسے جدید اصطلاح میں تجربہ کا نام دیا جاتا ہے۔ حقیقی تجربہ موجود ہو تو لفظ کی فوقیت کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ رہا خیال تو وہ اس ذہنی واردات کو مروجہ فکری اصطلاحات کے ذریعے متعین کرنے کا نام ہے۔

اس تجزیے کو سامنے رکھتے ہوئے جدید اُردو ادب کا جائزہ لیجئے تو کچھ یوں محسوس ہوتا ہے کہ تصوف کی روایت سے ہم قطعی ناآشنا ہوتے چلے جا رہے ہیں۔ حقیقی تصوف کی روایت تو قدیم ادب میں بھی خال خال ہی نظر آتی ہے۔ لیکن متصوفانہ روایت بہر حال موجود تھی۔ جدید اُردو ادب میں اس کے مماثل وہ نفسیاتی رجحان ہے، جو لاشعوری جنسی عوامل اور تحریکات سے مترتب ہوتا ہے۔ ان میں ایک مماثلت تو لاشعوری عوامل کا اشتراک ہے اور دوسری مماثلت یہ ہے کہ جس طرح حقیقی تصوف کی روایت ایک متصوفانہ روایت میں ڈھل گئی تھی، جو ذہنی اور جذباتی تجربے کی بجائے فکری مسائل کی توضیح پر مشتمل تھی۔ اسی طرح جنسی یا نفسیاتی مسائل کے علم نے بھی جدید نظم کے لئے خاصا مواد مہیا کیا ہے۔ میراجی کے ہاں اس کی مثالیں بکثرت ملتی ہیں۔ وہ غیر معمولی جنسی اور نفسیاتی رجحانات کو اپنی ذات پر منطبق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ حالاں کہ نفسیاتی اصول کے ماتحت جو مریض اپنی لاشعوری تحریکات سے آگاہ ہو جاتا ہے۔ اس کا نفسیاتی مرض ختم ہو جاتا ہے۔ یہ ایک عجیب بات ہے کہ میراجی اپنے ہاں مادر پرستی، اذیت کوشی وغیرہ کی اُلجھنوں سے باقاعدہ آگاہ ہو اور اس کے بعد بھی یہ اُلجھنیں اس کی نظموں کا موضوع ایک ذاتی اور حقیقی تجربے کی طرح بن سکیں۔ اس رجحان کی حقیقی ترجمان وہ نظمیں ہیں، جہاں میراجی کو خود بھی محسوس نہ ہو سکا کہ ان کی تہ میں کونسا نفسیاتی رجحان کارفرما تھا۔ مثال کے طور پر " بھیل کی بیٹی "، " تفاوتِ راہ " وغیرہ کا نام لیا جا سکتا ہے۔ بعض دوسری نظمیں اس خامی کے باوصف بھی فنی حسن و جمال سے متصف ہیں۔ مثلاً دیو مالا سے سائنس تک کہ اس کا موضوع ایک قسم کی ذہنی مسرّت ہے، جو اس علم سے پیدا ہوتی ہے کہ دیو مالا اگر ایک طرف لاشعوری نفسیاتی رجحانات کو پیش کرتی ہے، تو دوسری طرف اس میں مظاہرِ قدرت کے متعلق انسان کے علم کا پرتو بھی نظر آتا ہے۔ نفسیاتی رجحان اُردو ادب میں ابھی تک حیرت و استعجاب کے اس مرحلے سے آگے نہیں نکلا۔ جو ایک نئی چیز کے علم یا دریافت سے وابستہ ہوتا ہے، اور

غالباً یہ بھی غلط نہ ہوگا کہ مغرب میں بھی اس کی نوعیت ایک ذہنی دلچسپی کی سی ہے۔ فرائڈ نے اپنے نظریات ادبی تخلیقات سے اخذ کئے تھے (TRILLING)۔
اس لئے یہ کہنا غلط ہوگا کہ وہ مسائل جو جدید ادب پیش کرتا ہے، وہ پرانے ادب میں مفقود تھے۔ فرق صرف یہ ہے کہ پرانے ادب میں ان کی نوعیت حقیقی تجربے کی سی تھی۔ جس طرح ایک حقیقی صوفی کا صوفیانہ تجربہ، جدید عہد میں ان کی نوعیت علمی اور ذہنی دلچسپی کی سی ہے۔ جس طرح متصوفانہ ادب میں تصوف کے مسائل کو پیش کیا جاتا ہے۔

معاملہ بندی کی روایت جدید ادب میں جاری نہیں رہ سکی۔ اس کی دو وجہیں تھیں۔ اوّل تو یہ کہ وہ رومان انگیز تحریک جسے اختر شیرانی سے منسوب کیا جاتا ہے اور جس کا سلسلہ بعض لوگوں نے عربی قصائد کی تشبیب وغیرہ سے ملایا ہے۔ دراصل عنفوانِ شباب کی تخیلی جذبات پرستی کا نتیجہ تھی۔ اس میں بلوغت کے پختہ اور حقیقت پسند عناصر سراسر ناپید ہیں۔ اس میں حقیقی محبوبہ موجود نہیں ہوتی۔ یہ عاشق محبوبہ کے تصوّر ہی سے مخمور ہو جاتا ہے۔ اس کی محبوبہ کوئی بھی نہیں اور ساتھ ہی دنیا کی ہر نوجوان عورت اس کی محبوبہ ہے۔ یہ عشق کچھ "از گفتار خیزد" قسم کا عشق ہوتا ہے۔ معاشرے میں، جو ایک معمولی سی تبدیلی ان معنوں میں آئی تھی کہ لڑکیاں سکولوں کالجوں میں پڑھنے لگی تھیں اور مغربی طرزِ تمدن کے دلدادہ گھرانوں میں مرد عورتیں زیادہ آزادی سے ملنے لگے تھے۔ اس کے زیرِ اثر اتنا ضرور ہوا کہ اب محبوبہ کے لئے صیغۂ تانیث کا استعمال جائز نظر آنے لگا اور یہ احساس آہستہ آہستہ نمو پانے لگا کہ یہ لازم نہیں کہ محبوبہ طوائف ہی ہو۔ ایک وجہ یہ بھی تھی کہ طوائف کو معاشرے میں وہ مقام حاصل نہ رہا تھا۔ جو اُسے پہلے حاصل تھا۔ اس کی روایتی تہذیب اور شائستگی مٹ چلی تھی۔ اس کا وجود جنسی آسودگی کے گھناؤنے پہلو تک محدود رہ گیا تھا۔

اس تحریک کا ایک صحت مند اثر ضرور نظر آتا ہے کہ محبوبہ سے یگانگت کا احساس کچھ واضح ہوتا جارہا ہے۔ اس یگانگت کا احساس بہرحال ابھی توانائی سے

آشنا نہیں ہو سکا۔ مثلاً فیض کے ہاں اس کا انداز کچھ اس قسم کا ہے کہ عاشق محبوبہ سے اپنی مجبوری کا نام لے کر رحم کی بھیک مانگ رہا ہو۔ ترقی پسند تحریک میں بالعموم جنسِ لطیف کی کس مپرسی کے ماتم کے پردے میں کچھ کھُل کھیلنے کی ترغیب کا انداز جھلکتا ہے۔ گویا نچلے طبقے کی عورتوں کو جنسی طور پر (EXPLOIT) کرنے کی کوشش کی جا رہی ہو۔ راشد کے ہاں بعض جگہ بیمار، مریل عاشق کی بجائے ایک توانا شخصیت کا تصور ابھرتا ہے۔ جس کے لئے حسن اور عشق دونوں جذباتی آسودگی اور اطمینان کا باعث بنتے ہیں۔ فراق نے بھی یہ دعویٰ کیا ہے کہ اس کے ہاں جنسی فرار نہیں ہے۔ لیکن فراق کا جنسی رجحان کوک شاستروں کا سا ہے یا جیسے نیاز فتح پوری ترغیباتِ جنسی لکھ کر جنس کے متعلق صحت مند ردِ عمل کا دعویدار ہو۔ دراصل یہ واسوخت اور سراپا ہی کی روایت ہے، جسے مروّجہ فنی قیود سے آزاد کر لیا گیا ہے۔

دراصل جنس کا مسئلہ اس صورت میں ہمارے معاشرے میں رُونما نہیں ہوا، جس طرح مغرب میں موجود ہے۔ ہماری الجھن یہ ہے کہ جسمانی طور پر جنسی آسودگی کیونکر میسّر آئے۔ مغرب میں جہاں صنفِ نازک کو معاشرتی آزادیاں حاصل ہیں، وہاں جسمانی آسودگی کے تقاضے کوئی بڑی اُلجھنیں نہیں ہیں۔ وہاں جو مسئلہ درپیش ہے، وہ یہ ہے کہ جنسی تحریکات کی فراوانی سے پیدا ہونے والے انتشار سے کس طرح نجات حاصل ہو۔ یہاں جنسی تشنگی کا سبب طبیعی ہے، وہاں اس کا سبب ذہنی ہے۔ اس لئے وہاں جنس کے غیر فطری رجحانات کے ساتھ ساتھ جنسی آسودگی سے حاصل ہونے والی سرشار کیفیت بھی ملتی ہے۔ لیکن یہاں جنس ایک شجرِ ممنوعہ کی طرح ابتداً ایک دلچسپی کو جنم دیتی ہے۔ لیکن جب تجربہ یہ سکھاتا ہے کہ اس شجرِ ممنوعہ کا سایہ زہرناک ہے تو انسان ترغیب اور خوف کے مابین لٹک کر رہ جاتا ہے۔ اس زہرناکی کی نوعیت اور کیفیت ہمیشہ ایک سی نہیں ہوتی۔ کہیں یہ رسم و رواج کی زنجیریں پہن کر سامنے آتی ہے۔ کہیں اقتصادی مشکلات کے پردے سے جھانکتی ہے۔ بہر حال

ایک صورت یکساں رہتی ہے اور وہ یہ کہ جذبات میں سرشاری اور سپردگی پیدا نہیں ہوتی۔

جدید اردو شاعری سے بحیثیت مجموعی یہ اثر مترتب ہوتا ہے کہ اس میں عشق کا وہ انداز غالب ہے، جسے اوپر ذہنی عشق کہا گیا ہے۔ قیوم نظر، یوسف ظفر، مختار صدیقی، ضیا جالندھری وغیرہ کے تاریخی ارتقا کو سامنے رکھئیے تو ابتدا میں ان کے ہاں ایک عورت یا ایک محبوبہ کا وجود نظر آتا ہے، لیکن آہستہ آہستہ یہ محبوبہ کہیں کھو جاتی ہے اور صرف عاشق کی ذات باقی رہ جاتی ہے۔ جدید غزل میں بھی یہی بات نظر آتی ہے۔ غزل کے روایتی اشارے، کنائے، تلمیحات سب کچھ موجود ہے۔ لیکن ان کے معانی میں ایک انقلاب آ چکا ہے۔ اقبال کے ہاں بھی اس ارتقا کا واضح سلسلہ موجود ہے۔ بانگِ درا میں اس کا عشق ارضی ہے، لیکن یہ تصور آہستہ آہستہ عشق کے ایک مجرد یا ذہنی تصور میں بدل گیا ہے: ؎

من و تو زاں غم شیریں نہ دانند
کہ اصلِ او ز انکار بلند است

جدید اردو شاعری اقبال کے بعد ہی چمکی ہے اور بظاہر یہ نظر آتا ہے کہ اقبال پر ہماری کلاسیکی روایت ختم ہو جاتی ہے۔ لیکن اقبال نے غیر شعوری طور پر شاعری کی جدید راہوں کو معنوی اعتبار سے ضرور روشن کیا ہے۔ غزل اور نظم کا فنی ڈھانچہ اس نے بدستور قائم رکھا، لیکن زبان و بیان میں کچھ ایسی وسعتیں پیدا کی ہیں، جس سے دوسرے شعراء کو لفظوں کی نئی معنوی کیفیتوں کا سراغ ملا۔ جدید غزل پر اقبال کا اثر یقیناً گہرا ہے۔ جدید غزل میں آپ دیکھئیے تو عاشق تو موجود ہے، لیکن معشوق کا سراغ کہیں نہیں ملتا حسن کا معروض یا مخصوص جلوہ یہاں کہیں نظر نہیں آئے گا۔ حسنِ بسیط کا ایک عمومی تصور ہے جو کسی خاص قالب میں ڈھلتا نظر نہیں آتا۔ حسن محض ایک قدر کا نام پا سکتا ہے۔ یہ اس لئے نہیں کہ ہم اب واسوخت اور سراپا نہیں کہتے بلکہ اس وجہ سے کہ عشق کا تجربہ ہی سرے سے ناپید ہے۔ عنفوانِ شباب کی نیم جنسی تحریک کے ماتحت کچھ رومانوی تاثرات ابھرتے ہیں۔ جن میں واقعیت کم اور تخیلی رنگ

زیادہ ہوتا ہے اور آہستہ آہستہ اپنے پیچھے غم واندوہ کی امانت دار یاس انگیز یادیں چھوڑ جاتے ہیں۔ مجموعی اعتبار سے وہی متشائم جذبات اب بھی شاعری کا سرمایہ ہیں، جو پہلے تھے۔ حسن سے مغائرت کا احساس اب بھی کارفرما ہے۔ حسن کا تصور اب بھی قوت اور توانائی بننے کی بجائے کمزوری اور فرار کا ذمہ دار ٹھہرتا ہے۔ اس روایت میں ایک اعتبار سے کچھ زوال کے آثار بھی البتہ پیدا ہوئے۔ پرانا معاشرہ اپنے انحطاط کے باوجود ایک قسم کے اعتماد سے ضرور آشنا تھا۔ مذہبی اعتقاد کا بھرم پہلے قائم تھا اور ذہن اس بھرم سے کچھ نہ کچھ اطمینان ضرور حاصل کرتا تھا۔ لیکن موجودہ دور میں مذہب میں وہ رسمی شغف بھی آہستہ آہستہ کچھ کمزور ہوتا جارہا ہے۔ اقبال نے اسے سنبھال دینے کی کوشش کی لیکن آج ہم اقبال کو مذہبی شاعر کہنے سے ڈرتے ہیں اور اسی مذہبی عنصر کی بنیاد پر اُسے آفاقی شاعر کہنے سے انکار کرنے لگے ہیں۔ اس کے برعکس قوم کا تصور جدید سیاسی تصورات کے زیر اثر نمو پانے لگا ہے۔ لیکن یہاں ہم ایک عجیب کشمکش سے دوچار ہیں۔ ہم قوم کا تصور تو مذہب کی اساس پر قائم کرتے ہیں، لیکن اس کے لئے جو عینیت ضروری ہے اسے ملک کے حوالے سے متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ دوسری طرف غلبۂ افرنگ کے عہد میں جتنی سیاسی، قومی یا ملّی تحریکات بروئے کار آئیں، ان کا انداز اس اعتبار سے تخریبی تھا کہ ان کے سامنے محض ایک منفی نصب العین تھا، یعنی انگریز کا ملک سے اخراج، اس کے لئے انہوں نے قوم اور ملک کی تعمیر کو اساس بنانے کی بجائے محکوم قوموں کے حق آزادی کا سہارا لیا۔ چنانچہ ہر تحریک بنیادی طور پر انخلاءِ استیلاء، شکست و ریخت اور نعرہ بازی کی منفی قوتوں پر منحصر رہی۔ انگریز کے ملک چھوڑ جانے پر ہم نے یہ سمجھ لیا کہ تمام مشکلات از خود حل ہو جائیں گی، لیکن تعمیر کے لئے جس عزم استقلال اور حوصلہ مندی کی ضرورت ہے۔ اس کا احساس تو کسی نے دلایا ہی نہیں تھا۔ لے دے کے اقبال کا تعمیرِ خودی کا نظریہ سامنے آتا ہے، جس کے فلسفے پر تو ہم تحقیق و تفتیش

اور نقد و جرح کے لئے تیار ہیں۔ لیکن اس سے کوئی عملی منصوبہ وضع نہیں کر سکے۔ اس کے ساتھ ترقی پسند تحریک نے ایک غیر ملکی سیاسی فلسفے اور آدرش کو اپنانے کی کوشش کی۔ لیکن ایمان اور ایقان کی کمی اور کچھ ان مخصوص حالات کی عدم موجودگی جن میں اشتراکیت کو پھلنے پھولنے کا موقعہ ملتا ہے۔ یہ تحریک اعتماد کی بجائے ذہنی خلفشار اور سماجی انتشار ہی تک محدود رہ گئی۔ تقسیم ملک سے پہلے جدید شاعری نے بھی اس مجموعی تأثر کا ساتھ دیا۔ ہنگامی موضوعات چھوٹی چھوٹی لمحاتی کیفیات، سنسنی خیز واردات اور ان کے ساتھ ساتھ نئے فنی سانچوں کا شوق اس شاعری کا کل سرمایہ ہیں۔ ایک محدود گروہ نے البتہ عوام پسندی سے بچ کر آگے نکلنے کی کوشش کی ہے اور اس کوشش کے دو واضح اثرات ہمارے سامنے ہیں۔ ان میں ایک تو فنی پختگی ہے اور دوسری بات یہ ہے کہ ان کے ہاں ہلکی پھلکی نظموں کی جگہ اب آہستہ آہستہ طویل نظموں کے حق میں ایک رجحان نمو پا رہا ہے۔ جن میں شعور کی گہرائی، خیالات کی تنظیم اور واردات کی پختگی جھلکنے لگی ہے۔ فنی اعتبار سے ابتدائی تجرباتی دور کی طفلانہ دلچسپیوں کے مقابلے میں اب ایک تعمیری روایت کے آثار نمایاں ہوتے جا رہے ہیں۔ جس کے ثبوت کے لئے یہی بات کافی ہے کہ اس قسم کی نظموں میں تجربات کو مجتمع اور منتظم کرنے کے لئے اور ساتھ ہی فنی سانچے کے ارتقاء کو بس میں لانے کے لئے لمحاتی وجدان کافی ثابت نہیں ہوتا۔ اس کے لئے بہتر فنی شعور کی ضرورت ہے۔

جدید ادب کو روایت کے ساتھ تعلق کی بناء پر جس طرح اوپر سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسے سن کر آپ کے ذہن میں خیال پیدا ہوا ہو گا کہ عام طور پر جدید شاعری کے متعلق کچھ اور ہی باتیں سننے میں آتی رہی ہیں۔ مثلاً جدید نظم میں تسلسل ملتا ہے۔ اس میں بحر نئے طریقے سے استعمال کی جاتی ہے۔ قافیہ، ردیف ترک کر دیا گیا ہے۔ سانیٹ کینٹو، نظم معریٰ اور نظم آزاد کے تجربے کئے گئے ہیں۔ یہ سب باتیں نظم کی ہیئت کے متعلق ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے پہلی بات جو ہمارے سامنے آتی ہے،

وہ تسلسل ہے۔ تسلسل تو آخر پرانے شاعروں کے ہاں بھی ملتا ہے۔ غزل کے علاوہ نظم کی دوسری اصناف بھی تو موجود تھیں۔ مثلاً مثنوی ہی کو لیجیے، جس میں اتنی بڑی بڑی داستانیں نظم کی گئی ہیں۔ لیکن تسلسل کا جدید تصور اس تصور سے کسی قدر مختلف ہے۔ قدیم نظموں میں ان مثالوں کو چھوڑ کر جہاں واقعاتی تسلسل موجود ہو۔ بالعموم ترجیع بند، ترکیب بند، قصیدے وغیرہ میں تسلسل کا انداز کچھ اس قسم کا ہوتا تھا کہ پوری نظم ایک مرکزی کیفیت کے مختلف رُوپ بیان کرتی چلی جاتی تھی، لیکن یہ تسلسل مرکزی خیال کے ارتقار پر مبنی نہیں ہوتا تھا۔ یہ بات یوں آسانی سے سمجھ میں آ جاتی ہے کہ کسی شہر آشوب میں آپ ایک بند کہیں سے اٹھا کر کسی دوسری جگہ رکھ دیجیے، تو بالعموم نظم کی معنویت میں کوئی خلل واقع نہیں ہوگا۔ یہاں تک کہ آپ شکوہ اور جواب شکوہ میں بھی یہ تجربہ کر سکتے ہیں۔ دراصل اس کا راز اس امر میں مضمر ہے کہ جدید نظم کا تسلسل تجزیہ پر مشتمل ہوتا ہے۔ آپ ایک کیفیت یا ایک تجربے کا تجزیہ کرتے ہیں۔ اور اس کی مختلف کڑیوں کو ان کے اپنے مخصوص ارتقائی تسلسل کے حوالے سے نظم میں ایک خاص جگہ پر بٹھاتے ہیں۔ اس لئے جدید نظم میں یہ ممکن نہیں ہوتا کہ آپ اس کے مصرعوں یا بندوں کی ترتیب کو تو بدل دیں لیکن اس کی معنویت پر اثر انداز نہ ہوں۔

جدید نظم خواہ وہ مختصر ہو یا طویل ایک اکائی کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے مقابلے میں پرانی نظم کئی چھوٹی چھوٹی اکائیوں پر مشتمل ہوتی تھی، جن میں باہمی ربط ہوتا تھا، لیکن یہ ربط ان کے داخلی ارتقاء کا آئینہ دار نہیں ہوتا تھا۔ اسی طرح نظم ہو یا غزل، ہر شعر بلکہ ہر مصرع اپنی جگہ مکمل ہوا کرتا تھا۔ اس سلسلے میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ پرانی شاعری میں ہر کیفیت کو اس کے منطقی مرادفات سے وابستہ کرنا ضروری تھا۔ لیکن جدید نظم میں ایک کیفیت کو اس کے داخلی اور خارجی متعلقات کے ساتھ جوں کا توں پیش کر دیا جاتا ہے اور اسے نام دینے کی کوشش نہیں کی جاتی۔

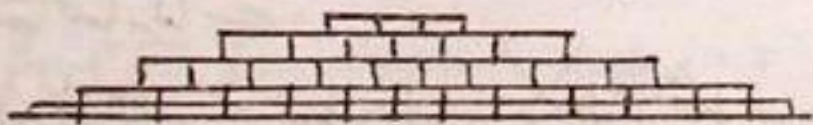
بحر کے سلسلے میں عظمت اللہ خان نے یہ مشورہ دیا تھا کہ ہم عروضی نظام کو ترک کر دیں اور اس کی بجائے ہندی پنگل کو اپنا لیں۔ اسی طرح اسی نے بندوں کی ہیئت

کی طرف بھی توجہ دلائی تھی۔ عروض میں تو کوئی بنیادی تبدیلی ابھی تک واقع نہیں ہو سکی، صرف اتنا ہوا ہے کہ بحر کے مروجہ سانچوں میں ہم نے تخفیف کو جائز قرار دے لیا ہے۔ ایک مصرع کے وزن کو دو مصرعوں میں تقسیم کر لیا ہے یا مصرعوں میں وزن کو گھٹا بڑھا لیا ہے۔ قدیم نظم میں یہ اصول بالعموم تو رائج نہیں تھے۔ لیکن بعض صنعتیں ایسی ضرور تھیں جن میں مصرعے گھٹا بڑھا لئے جاتے تھے۔ مثلاً نظم اس طرح لکھی جاتی تھی کہ اس کے مصرعے یوں گھٹیں بڑھیں کہ انہیں ایک دوسرے کے نیچے لکھا جائے تو صراحی کا خاکہ بن جائے۔ اس طرح بحر طویل تھی، جو ایک رکن کی غیر معین تکرار پر مبنی تھی۔ مغرب سے ہم نے جو سانچے لئے ہیں ان میں سے سانیٹ تو مقبول نہیں ہو سکی البتہ نظم معریٰ اور نظم آزاد رائج ہیں۔ نظم معریٰ میں ہم صرف اتنا کرتے ہیں کہ قافیہ کو ترک کر دیتے ہیں۔ یہ التزام اب بھی کرتے ہیں کہ مصرع خیال یا گرامر کی رو سے اپنی جگہ مکمل ہو۔ قافیے کے علاوہ روایت سے دوسرا انحراف یہ ہے کہ جدید نظم میں بنیادی اکائی شعر کی بجائے مصرع کو قرار دیا ہے۔ اور عروضی اعتبار سے پورے شعر کے وزن کی بجائے بنیادی عروضی رکن کو اکائی ٹھہرا لیا ہے۔

نظم آزاد کے لئے دراصل عروضی وزن کا التزام ضروری نہیں۔ یہ اپنے وزن کا ڈھانچہ معنوی اور جذباتی نشیب و فراز سے وضع کرتی ہے۔ ہمارے ہاں نظم آزاد بھی فی الحال عروضی وزن کی پابند ہے۔ البتہ اس میں ہم بعض جگہ مضمون یا خیال کو ایک مصرع میں بند کرنے کی بجائے اسے پھیلنے اور دوسرے مصرعوں تک بڑھنے کا موقع دے دیتے ہیں۔ لیکن مصرعوں کی طوالت بالعموم شاعر کی اپنی مرضی پر منحصر ہوتی ہے۔ اس کے لئے ابھی تک کسی معنوی یا عروضی ضابطے کی پابندی پر ہم متفق نہیں ہو سکے۔ مثلاً میراجی طویل مصرعوں کو ترجیح دیتا ہے، تو خالد اختصار کا قائل ہے۔ راشد نے بالعموم ایک درمیانی راستہ اختیار کیا ہے۔

نظم معریٰ اور نظم آزاد کے علاوہ اب ہم منظوم تمثیل، اوپیرا اور کینٹو وغیرہ کی طرف بھی متوجہ ہوئے ہیں۔ لیکن منظوم تمثیل ہو، اوپیرا ہو، یا کینٹو، ان میں نظم

مغربی اور نظم آزاد کو انہی اصول و قواعد کے ماتحت استعمال کیا جاتا ہے، جن کا مختصر ذکر ابھی کیا گیا ہے۔

جدید نظم کے موضوعات کی بہ نسبت جدید نظم کی ہیئت سے یہ توقع وابستہ ضرور ہوتی ہے کہ ہم بندھی ٹکی روایت کی بجائے تنوع سے آشنا ہوتے چلے جا رہے ہیں۔ ہیئت کو یہاں ذرا وسیع معنوں میں استعمال کیجئے۔ یعنی صرف یہی نہیں کہ اب ہم چار چھ مخصوص اقسام نظم کے پابند ہیں۔ بلکہ ہر تجربے اور ہر کیفیت کے لئے ایک نئی ہیئت تخلیق کرتے ہیں۔ یہ ہیئت صرف مصرعوں اور قافیہ ردیف کی ترتیب تک ہی محدود نہیں ہوتی بلکہ موضوع و معانی کے داخلی تقاضوں کو بھی مدِنظر رکھتی ہے۔ ایلیٹ کے استعارے کے مطابق یہ تنوع کم از کم اس امر پر تو دلالت کرتا ہے کہ اب خزاں رسیدہ پتوں کو گوند سے سرِ شاخ چپکانے کی بجائے ہم نے تازہ اور نئے پتوں کی تمنا کو سینے سے لگا لیا ہے۔ اس تنوع کا راز اس تحلیلی طریقۂ کار میں مضمر ہے، جو جدید علوم کا مابہ الامتیاز ہے، اور انہیں بالخصوص نو افلاطونی فلسفہ اور کلاسیکی انداز سے ممیز کرتا ہے۔ جدید علوم سے ابھی ہم کماحقہٗ آگاہ تو نہیں ہوئے، لیکن کچھ شعوری اور کچھ لاشعوری طور پر ان کے تاثر سے واقف ضرور ہو چلے ہیں۔ ادب کی حد تک نفسیات نے بالخصوص ہماری رہبری کی ہے۔ تحلیلی طریقۂ کار کو ایبر کرامبی نے جدید شاعر کا امتیازی نشان قرار دیا ہے۔ اس نے اس مسلک کی توضیح لسانی ارتقاء کے نقطۂ نظر سے کی ہے۔ جدید نظم میں تعمیم اور تجرید کا انداز آہستہ آہستہ ختم ہوتا جا رہا ہے، اور اس کی جگہ تجربے کے ارتقائی مدارج کی تحلیل سے نظم کا سانچہ اخذ کرنے کی کوشش نمایاں ہو چلی ہے۔

ہئیت کا مسئلہ

ہئیت کا مسئلہ ادب کے ان اُلجھے ہوئے مسائل میں سے ہے، جن کے متعلق کوئی حتمی فیصلہ تو درکنار سرے سے یہ کہنا ہی مشکل ہے کہ اس مسئلے کی نوعیت کیا ہے۔

لغوی اعتبار سے ہئیت ایک ایسی خارجی شکل کا نام قرار دیا جا سکتا ہے، جو کسی چیز کی انفرادیت کی حدود کو متعین کرتی ہے۔ چنانچہ فنی اعتبار سے ہئیت اظہار کی خارجی صورت کا نام ہے۔ ان دونوں جملوں کو اکٹھا پڑھنے سے یہ نتیجہ نکلتا ہے، کہ انفرادیت کا تعین محض خارجی ڈھانچے پر منحصر ہے۔ اس اعتبار سے ہئیت کا ایک واضح مفہوم سامنے آجاتا ہے۔ افسانہ، ناول، نظم، غزل ہر ایک کا علیحدہ خارجی ڈھانچہ ہے اور اسی خارجی ڈھانچے کے باعث ہم افسانے کو غزل سے اور ناول کو نظم سے ممیز کرتے ہیں۔

یہاں تک تو بات صاف تھی، لیکن بسا اوقات اس قسم کے تنقیدی جملے بھی سننے میں آتے ہیں کہ اس نظم میں غزل کا رنگ آگیا ہے اور اس غزل میں قصیدے کی شان پیدا ہوگئی ہے۔ اب چونکہ غزل اور قصیدے کی خارجی ہئیت تو ظاہر ہے کہ مشترک ہے۔ اس لئے ہئیت کا جو تصور ہم نے اوپر قائم کیا تھا، یعنی ہئیت خارجی ڈھانچے کا نام ہے، اپنی جگہ مکمل نہیں رہتا اور خارجی خدوخال کے ساتھ ساتھ موضوع معانی اور رُوح بھی ہئیت کی حدود میں شامل ہو جاتے ہیں۔

ہر فن میں خارجی ہئیت اس فن کے مخصوص وسیلۂ اظہار سے پیدا ہوتی ہے۔ اور ظاہر ہے کہ یہ وسیلہ رُوح، معانی اور موضوع کو بھی اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے

ہوتا ہے۔ موسیقی میں سُر، مصوری میں رنگ، شعر میں لفظ نہ صرف یہ کہ فن کی خارجی حدود کو متعین کرتے ہیں۔ بلکہ اس فن کا اگر کوئی موضوع یا کوئی داخلی پہلو بھی ہے تو وہ بھی انہی سُروں، رنگوں اور لفظوں سے متعین ہوتا ہے۔ سُروں اور رنگوں کے امتزاج سے ایک راگ کی صورت اور ایک تصویر کا خاکہ مکمل ہو جاتا ہے۔ لیکن یہی صورت اور خاکہ ان معانی کو بھی ظاہر کر جاتے ہیں، جن کا ابلاغ مقصود تھا۔ مختلف راگ، مختلف جذباتی واردات اور مختلف خارجی حالات (اوقات) سے وابستہ کئے گئے ہیں۔ اور پھر ان راگوں میں صرف مخصوص سُروں کا امتزاج ہی جائز ہے اور بعض سُر اسکے (PATTERN) سے یکسر خارج شمار کئے جاتے ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ سُر اپنی خارجی اور ظاہری صورت کے ساتھ ساتھ ایک داخلی کیفیت کو بھی ظاہر کرتے ہیں۔ یہی حال رنگ کا ہے۔ لیکن سُر اور رنگ کی معنوی کیفیت میں ابہام کچھ کم ہے۔ وہ اس لئے کہ سُر اور رنگ نے ابھی تک معیاری اور مجرد اشاراتی کیفیت حاصل نہیں کی۔ ایک تنہا سُر، ایک تنہا رنگ، ایک تنہا خط کسی خاص معنویت کا اشارہ نہیں ہیں۔ ان میں معنویت امتزاج ہی سے پیدا ہو سکتی ہے۔ یہ دونوں زبانیں ابھی تک ہمارے لئے اجنبی ہیں یا اس ضمن میں ہم علماء کا فیصلہ چپ چاپ قبول کر لیتے ہیں۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ فن کا مظاہرہ محض حسن آفرینی تک محدود ہو۔ ایک خطّاط اقبال کا شعر لکھے یا استاد امام دین کا۔ اس کے فن کا مظاہرہ حروف کی کرسی، ان کے دائروں اور پورے قطعے کے توازن اور تناسب تک محدود ہے۔ شعر کی معنویت سے اسے سروکار نہیں۔ یہاں گویا فن معنویت سے سراسر بے نیاز ہے۔ اس کے برعکس کشمیری زبان نہ جاننے اور فنِ موسیقی سے بے بہرہ ہونے کے باوجود کشمیری زبان کے کسی گیت کے بول اپنی سوگوار دلکشی کا نقش ذہن پر چھوڑ جاتے ہیں اور ہم چپ چاپ اس تاثر کو قبول کر لیتے ہیں۔ یہاں گویا معنویت ہی مقصودِ کل ہے۔

اور یہ معنویت بعض ایسے عناصر میں اظہار کی راہ ڈھونڈ لیتی ہے، جن کی زبان ہمارے لئے کم و بیش اجنبی ہے۔ شعر کا معاملہ اس سے ذرا مختلف ہے۔ لفظ کے دو

علیحدہ علیحدہ تاثرات ہیں۔ ایک صوتی اور دوسرا معنوی۔ صوتی آہنگ سے شعر کا وزن ترتیب پاتا ہے اور معنوی آہنگ سے موضوع اور معانی کے نشیب و فراز اجاگر ہوتے ہیں صوتی آہنگ موسیقی کے دائرے سے تعلق رکھتا ہے اور معانی کا تعلق منطق سے ہے، لیکن ان الفاظ کا ایک عمل اور بھی ہے۔ الفاظ معانی کے علاوہ ان معانی سے وابستہ جذباتی اور داخلی واردات کو بھی ظاہر کرتے ہیں۔ اسمائے صوت سے قطع نظر، ہر لفظ حسی تصورات کے ایک پورے سلسلے کو بیدار کر دیتا ہے۔ یہ بیداری کبھی صوتی آہنگ سے پیدا ہوتی ہے، کبھی معنوی تلازمات سے۔ اس لئے شعر میں لفظ ہیئت کا تعین تین سطحوں پر کرتا ہے۔ صوتی آہنگ، معنوی ربط اور سلسلۂ تلازمات شعر میں ہیئت کی بحث اسی وجہ سے الجھی ہوئی ہے کہ ہم ہیئت کو ان میں سے محض کسی ایک سطح تک محدود کر دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ نثر اور نظم میں یا غزل اور مثنوی میں ہیئت کی حد تک ایک تفریق محض صوتی آہنگ کی بناء پر ہو سکتی ہے۔ دوسری تفریق معنوی ربط کے اعتبار سے ہو سکتی ہے، منطق میں ایک دلیل پیش کرتے ہیں۔ قواعد وضوابط کی پابندی اسے ایک خاص ہیئت عطا کرتی ہے۔ اس ہیئت کی خامی دلیل کی خامی متصور ہو گی، نتیجہ خواہ عملاً درست ہی کیوں نہ ہو۔ فن میں ہیئت کا مکمل تصور داخلی اور خارجی ہیئت کے باہمی توازن کا مرہونِ منت ہے۔ لیکن ابھی ایک تیسری چیز باقی رہ گئی ہے، یعنی تلازمات کے سلسلے۔ یہ سلسلے خارجی سطح پر رنگ اور صوت کی طرح بعض تصورات کو پیدا کر سکتے ہیں۔ بعض الفاظ کی آوازیں بھاری بھرکم، بوجھل، شوخ اور چمکدار ہوتی ہیں۔ اسی لئے قصیدے کی زبان کے لئے شکوہ کا تقاضا کیا جاتا ہے۔ اور غزل کی زبان میں گداز اور نرمی تلاش کی جاتی ہے۔ لیکن لفظ کی آواز سے قطع نظر لفظ کے مفہوم میں بھی یہ سلسلے مضمر ہوتے ہیں۔ مثلاً "غروب" کا لفظ مختلف لوگوں کے لئے مختلف تلازمات کو بیدار کرے گا اور ہو سکتا ہے کہ یہ تلازمات کچھ ایسے ہوں، جو صوتی آہنگ اور معنوی ربط کی کیفیتوں کے ساتھ لگا نہ کھاتے ہوں۔ چنانچہ شعر کی ہیئت ایک تو وہ معین اور

واضح ہئیت ہے، جس کا تعلق سراسر اس کی ظاہری صورت سے ہے اور اس سلسلے میں کوئی الجھن نہیں، لیکن دوسری طرف اس معینہ ہئیت کے اندر ہر فن پارہ اپنی ایک علیحدہ ہیئت بھی رکھتا ہے۔ یہ ہئیت ان تمام تاثرات کے مجموعے کا نام ہے، جو لفظ اپنی مختلف سطحوں یعنی صوتی، معنوی اور تلازماتی سطح پر پیدا کرتا ہے۔ یہ ہئیت ایک وجود نامیہ کی طرح ارتقاء کے مختلف مراحل پر تغیر پذیر ہونے کے باوجود ایک وحدت، ایک انفرادیت اور اپنی ایک علیحدہ زندگی رکھتی ہے۔ اس ہئیت کا دارومدار محض فن کی پابندیوں پر نہیں ہے۔ فن کی پابندیاں اس کے لئے محض اس حد تک ضروری ہیں، جس حد تک انسان کے لئے ایک خاص وضع قطع اُسے گھوڑے سے تمیز کرنے کے لئے ضروری ہے۔ انسان کی اصل زندگی تو اس کی وضع قطع کی حدود کے اندر شروع ہوتی ہے اور ارتقاء یا رجعت کی مختلف منازل طے کرتی ہوئی اپنی انفرادیت کا تعین کرتی ہے۔ ہر افسانہ یا ہر نظم ایک خاص خارجی ہیئت کی پابندی کے ساتھ داخلی طور پر اپنی انفرادی اور مجموعی ہئیت کی تشکیل کے لئے آزاد ہے۔

روایت یوں ہے کہ تین دوست جب صبح کی سیر کے لئے نکلے تو تیتر کی آواز سن کر اس کے مفہوم پر غور کرنے لگے۔ ایک نے کہا کہ تیتر "سُبحان تیری قدرت" کا وِرد کرتا ہے۔ دوسرے نے کہا، نہیں، وہ تو "رام سیتا جسرتھ" کا نام جپتا ہے۔ تیسرے کے نزدیک اس کا مفہوم صرف "نُون تیل اور ادرک" تک محدود ہے۔ اس آخری دوست کے مفہوم پر ایک خندۂ استہزا ثقاہت کا شیوہ سہی، لیکن بات تو اس نے بھی مختلف نہیں کہی۔ صبح کے وقت کے ساتھ عبودیت کے خلوص اور نیاز کا ایک تصور وابستہ ہے۔ جسے دو دوستوں نے اپنے مذہب کے حوالے سے ظاہر کر دیا ہے لیکن مذہبی وجدان سے مادی ماحول کے لئے جو امید اور ابتہاج کا پیغام ملتا ہے اسے تیسرے دوست نے اپنے پیشے کے حوالے سے ظاہر کیا ہے۔ تیتر کی آواز میں ایک سرمستی یا اپنے جوشِ دروں کے اظہار کے لئے جو لگن ملتی ہے، اس لگن اور سرمستی کو تینوں شخصوں نے اپنی اپنی حالت پر منطبق کر لیا ہے۔ لیکن خود تیتر کا مقصود

اس اظہار سے زیادہ کچھ نہ تھا۔ اب یہ تو خدا ہی بہتر جانتا ہے کہ تیتر مذہبی وجدان یا لون تیل اورک کی اقتصادیات کا شعور رکھتا ہے یا نہیں۔ البتہ یہ ظاہر ہے کہ اس کی اپنی آواز اس کے لئے ایک فطری تقاضے کی آسودگی کا سامان اپنے اندر رکھتی ہے اور یہ آسودگی اسے فقط آواز کی ایک مخصوص صورت ہی سے حاصل ہوتی ہے۔

فنکار اپنی تخلیقی صلاحیت کی آسودگی کے لئے ایک خاص وسیلۂ اظہار کا انتخاب کرتا ہے، تو اس وسیلۂ اظہار کی ایک مخصوص صورت ہی اسے مطمئن کر سکتی ہے۔ یہ صورت وہی ہوتی ہے، جسے ایک خارجی آہنگ پیش کرتا ہے۔ یہی خارجی صورت وہ ذریعۂ محض ہے، جس کے باعث آپ فن سے آشنا ہوتے ہیں۔ اور محض فن کے ظاہری ڈھانچے ہی سے آشنا نہیں ہوتے، بلکہ اس کے مفہوم اور معانی تک بھی پہنچ جاتے ہیں۔ فنکار کی حد تک فرض کیجئے کہ ہم نے یہ مان لیا کہ اس کا اطمینان اس مخصوص صورت کے تشکیل پا جانے ہی میں مضمر تھا، تو کیا یہ بھی مان لینا پڑے گا کہ دیکھنے، پڑھنے یا سننے والے کی تسکین بھی اسی صورت کے ادراک پر منحصر ہے۔

بعض حالتوں میں اس کا جواب اثبات میں دیا جا سکتا ہے۔ فرض کیجئے کہ آپ نے ایک پکا راگ سنا۔ گانے والا فن سے آگاہ تھا اور اس نے اصولِ موسیقی کی رو سے راگ کو بالکل صحیح پیش کر دیا۔ اب آپ بدقسمتی سے فن سے آگاہ نہیں، تو آپ شاید اس کے حسن کو بھی نہ پا سکیں اور جب تک آپ اس حسن کو محسوس نہ کر لیں گے، وہ کیفیاتِ باطنی، جو اس راگ سے مخصوص ہیں، آپ پر طاری نہ ہو سکیں گے۔ یا فرض کیجئے گانے والے کی آواز بھدی تھی، تو وہ لطف حاصل نہ ہو سکا جو ایک شیریں آواز میں اسی راگ سے راگ و دیا کے علم کے بغیر بھی ممکن تھا۔ پہلی صورت میں فن اور فنکار کا کوئی قصور نہیں، کیونکہ "بھینس کے آگے بین بجانے" والی بات تو ہر میدان میں ہوتی چلی آئی ہے۔ اور دوسری صورت سے ظاہر ہوتا ہے کہ

فن کی ہیئت محض اصول و قواعد کی عمومی پابندی ہی سے سب کچھ حاصل نہیں کر لیتی بلکہ اس پابندی کے علاوہ اُسے بعض انفرادی خصوصیات کا مرہونِ منت بھی ہونا پڑتا ہے، جن کے بغیر بات نہیں بنتی۔ ان انفرادی خصوصیات کا تعلق وسیلۂ اظہار سے بھی ہے، اور مفہوم و معانی سے بھی۔ مثلاً ناسخ نے زبان و بیان اور عروض کے اعتبار سے بے داغ غزل کہی، لیکن اس کی غزل وہ مقام نہ حاصل کر سکی جو غالب کی مطلع اور مقطع سے عاری غزل کو زبان کی ژولیدگی کے باوصف حاصل ہوا۔

اس کا جواب یہ ہوگا کہ ناسخ مفہوم و معانی کے اعتبار سے ایک پست مقام پر رک گیا ہے۔ لیکن یہی بات دوسری جگہوں پر درست نہ ہوگی۔ مثلاً خطاطی یا اس کا مقابلہ موسیقی سے کیجئے، تو کیا یہ کہنا پڑے گا کہ ناسخ کی آواز بھدی ہے، اگرچہ وہ اصول پر پورا اترتا ہے۔ لیکن غالب اصول سے لاپرواہی کے باوصف ایک حسین آواز کا مالک ہے۔ لیکن یہ بات اس لئے غلط ہوگی کہ آواز کا حسن بہرحال وسیلۂ اظہار سے ایک قطعاً مختلف چیز ہے۔ یہ درست ہے کہ ہیئت کی خامی یا مفہوم کی خامی شعر کے مجموعی تاثر کو مجروح کرتی ہے۔ لیکن یہ ایک بالکل دوسری بات ہے۔ اس مفہوم کو بعض مفکرین جن میں پیٹر الیگزینڈر وغیرہ شامل ہیں، یوں پیش کیا ہے کہ فن کی عظمت کا انحصار معانی پر ہے۔ لیکن اس کا حسن ہیئت سے متعین ہوتا ہے۔ یہ گویا مفہوم اور ہیئت کی ثنویت کا اقرار ہے۔ اور اس کے لئے ادب میں بالخصوص ضرورت یوں محسوس ہوتی ہے کہ لفظ اپنی سہ گانہ (صوتی معنوی تلازماتی) حیثیتوں کے علاوہ شعر و ادب میں ایک مقصود بالذات حیثیت بھی رکھتے ہیں۔

الیگزینڈر بالخصوص اس خیال کا مؤید ہے کہ شعر میں لفظ صرف اس حد تک کارآمد نہیں کہ وہ ایک خیال یا ایک کیفیت کے لئے صوتی اشارہ ہے بلکہ لفظ خود اپنے باہمی رشتوں کے اعتبار سے مقصودِ فن ہیں۔ چنانچہ فن کا جمالیاتی مطالعہ محض اس کی خارجی ہیئت تک محدود ہے۔ مفہوم و معانی کی دنیا ایک دوسری دنیا ہے۔ فن پر مفہوم و معانی کے اعتبار سے جو بحث ہوگی، اس کا تعلق فن سے نہیں بلکہ

اس علم سے ہو گا جس کی رو سے یہ بحث کی جائے، مثلاً مذہب، اخلاق، سائنس، فلسفہ وغیرہ۔

موسیقی کی جو مثال اوپر دی گئی ہے، اس سے دو پہلو سامنے آتے ہیں۔ ایک یہ کہ فن کا تاثر ہیئت کی تشکیل اور اس کے ادراک پر منحصر ہے اور دوسرے یہ کہ ہیئت میں وسیلۂ اظہار کے باہمی رشتوں کے علاوہ بھی وسیلۂ اظہار ایک حسن اپنے اندر رکھتا ہے۔ ایمن راگ کا حسن سروں کے امتزاج پر منحصر ہے، لیکن سروں کے اس امتزاج کو آواز کا بھدا پن مجروح کر سکتا ہے۔ شعر میں الفاظ کی جس مقصود بالذات کیفیت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، وہ اسی سے ملتی جلتی ایک چیز ہے اور اس کے ساتھ ہی ایک دوسری کیفیت بھی قابلِ غور ہے۔ آواز کے بعض رُوپ ایسے بھی ہیں۔ جن میں چنچل پن، شوخی یا ابتذال کی ایک کیفیت ملتی ہے۔ یہ چنچل پن یا شوخی اور ابتذال سروں کے امتزاج میں نہیں بلکہ خود آواز میں مضمر ہوتے ہیں۔ مثلاً روشن آرا بیگم کی آواز کے مقابلے میں لتا منگیشکر کی آواز خلوص سے عاری محسوس ہوتی ہے۔ اور نور جہاں کی آواز میں ایک ابتذال کا احساس موجود ہوتا ہے۔ خلوص کا فقدان لتاؔ کے گانے میں تکلف کا رنگ پیدا کر دیتا ہے اور ابتذال کا شائبہ نور جہاں کے حزنیہ گانوں میں ایک پھوہڑ پن۔ اسی طرح، الفاظ کی اپنی ایک حیثیت ہے اور یہی حیثیت ان کے بعض امتزاجات کو حسین اور دلفریب اور بعض کو ناگوار بنا دیتی ہے۔ اور اس حسن یا ناگواری میں معانی کو دخل نہیں ہوتا۔ اس لحاظ سے فن کی عظمت الفاظ کے غیر محتاط استعمال سے یقیناً مجروح ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں فن کی عظمت میں صرف مفہوم و معانی ہی کو دخل نہیں، ہیئت بھی اس پر اثر انداز ہوتی ہے اور اس کے لئے دلیل ناطق قرآن مجید کا وہ معجزانہ اثر ہے، جس کے ماتحت کفارِ عرب اس کے معانی سے سخت ترین اختلاف کے باوجود اس کی دلکشی سے انکار نہ کر سکے۔

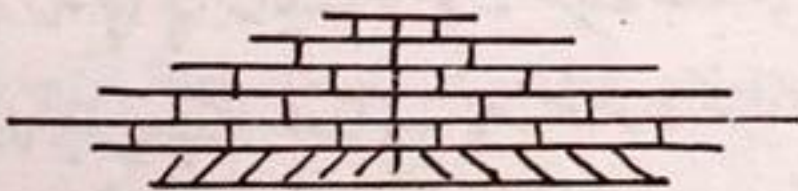
ہیئت کو فن کے اندرونی رشتوں سے متعلق کرنے کا مطلب صرف یہ نہیں کہ وسیلۂ اظہار ایک بے جان اور ساکت جامد چیز ہے۔ اگر یوں ہو تو وہ مفہوم و معانی کی حرکت کو کس طرح اپنی گرفت میں لے سکتا ہے۔ مفہوم ایک مسلسل متحرک ذہنی عمل

سے ترتیب پاتا ہے۔ کسی خیال جذبے یا کیفیت کا تصوّر ساکن یا متحجر صورت میں ممکن ہی نہیں۔ اسے صرف ایک مسلسل ارتقائی عمل ہی کی صورت میں جانا جا سکتا ہے۔ اس حرکت کے اظہار کے دو طریقے ہو سکتے ہیں۔ ایک منطقی یا توضیحی، جس میں اصل حرکت مفقود ہو گی۔ دوسرا عملی یا نمائندہ جس میں حرکت موجود ہو گی۔ فن وسیلۂ اظہار کے اس طریقِ استعمال کا نام ہے، جو عملی یا نمائندہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس طرح ہیئت جو مفہوم و معانی کی خارجی اور مادی پیشکش کا نام ہے، فن میں ایک متحرک صورت اختیار کر لیتی ہے، یعنی ہیئتی اجزا، یا اجزائے ترکیبی ایک سلسلے میں منسلک ہو جاتے ہیں۔ اور ایک کڑی سے دوسری کڑی تک ایک مسلسل سفر جاری رہتا ہے۔ موسیقی میں یہ حرکت بڑی واضح ہے، لیکن بعض دوسرے فنون میں اس کا احساس ذرا مشکل ہی سے ہوتا ہے۔ لیکن اس حرکت کا اظہار ممکن ضرور ہے۔ مثلاً سنگ لرزاں میں حرکت کا احساس اس طرح ہر فن کی ہیئت کے دو رُخ ہیں۔ ایک اصول و قواعد کی جامد صورت، دوسرے ان اصول و قواعد سے مرتب ہونے والی امتزاجی حرکت۔ پہلی صورت ہیئت کے خارجی رشتوں تک محدود ہے۔ مثلاً غزل میں وزن، ردیف، قافیہ، زبان و بیان کی صحت، صنائع و بدائع، لیکن غزل ہی کی ہیئت کے لئے "تغزّل" ایک لازمی شرط ہے۔ غزل کی ہیئت کو اس وقت تک نہیں سمجھا جا سکتا، جب تک تغزّل کے آداب سے آگاہی نہ ہو۔ غزل کی ہیئت کا خارجی وصف ایک متحجر نوعیت کا حامل ہونے کے باعث بڑی آسانی سے آپ کی سمجھ میں آ جاتا ہے۔ آپ اسے مختلف خانوں میں بانٹ کر ہر خانے میں اس کا انفرادی مطالعہ کر سکتے ہیں۔ لیکن "تغزّل"، ان اوصاف کے ساتھ ان اوصاف کے داخلی رشتوں کی حرکت کے اظہار کا نام ہے اور یہ حرکت محض تعریف سے سمجھ میں نہیں آ سکتی۔ اس کے لئے مثال کی ضرورت ہے۔ یوں سمجھیے کہ آپ ایک کرکٹ کے کھلاڑی کو زبانی طور پر یہ تو سمجھا سکتے ہیں کہ گیند کو ٹھیک طور پر کھیلنے کے لئے بلّے کو کس طرح حرکت دینا چاہیئے، لیکن یہ حرکت اس وقت تک

اس کے بس کی بات نہ بن سکے گی، جب تک وہ سو پچاس گیند اس حرکت کے ساتھ خود نہ کھیل لے ۔ چنانچہ افسانے کی ہئیت کو آپ آغاز نقطۂ عروج اور انجام میں تقسیم کر کے دکھا سکتے ہیں۔ لیکن وہ حرکت جو ان مرحلوں کے درمیان مستقل موجود رہتی ہے اور جسے آپ افسانویت کا نام دیتے ہیں، یوں گرفت میں آنے والی نہیں۔ چنانچہ ہر فن کی ہئیت کا ایک داخلی پہلو ہے، جو اس حرکت سے عبارت ہے۔ جو مفہوم کی مسلسل ذہنی حرکت کا پرتو ہوتی ہے۔ غزل کا شعر وزن، ردیف، قافیے کی پابندی کے باوصف تغزل کے بغیر غزل کا شعر نہیں بنتا۔ عام لفظوں میں شاید یہ کہنا ممکن ہو کہ تغزّل کا تعلق براہِ راست مفہوم و معانی سے ہے۔ لیکن تغزّل موضوع کو ایک خاص انداز یا ایک خاص اسلوب سے پیش کرنے کا نام ہے اور ظاہر ہے کہ جب ہم انداز یا اسلوب پیشکش کی بات کرتے ہیں تو اس کا تعلق ہئیت سے ہے، مفہوم سے نہیں۔ تقاضا یہ نہیں کہ ایک خاص قسم کا مفہوم پیش کیا جائے اور یہ جو کہا جاتا ہے کہ بعض مضامین ایک خاص صنف کے لئے مختص ہیں، تو اس کا مطلب صرف یہ ہوتا ہے کہ بعض مضامین میں تاثر کے اعتبار سے ایک خاص صنف کو قبول کرنے کی زیادہ صلاحیت ہوتی ہے یا جب یہ کہا جاتا ہے کہ ہر موضوع اپنا اندازِ پیشکش ساتھ لے کر آتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ انداز ہی مطلوبہ تاثر کو پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ یعنی ایک خاص ہئیت اس کے لئے موزوں ہے، اور دوسری غیر موزوں۔ چنانچہ اگر ایک موضوع نثر کے لئے زیادہ موزوں ہے تو دوسرے کے لئے نظم کا چولا بہتر رہے گا۔ اور ایک تیسرا موضوع غزل کا تقاضا کرتا ہوا نظر آئے گا۔ نثر میں جب آپ شاعری کریں تو بعض اوقات یوں محسوس ہوتا ہے کہ بھانڈ بادشاہ کی نقل اتار رہا ہے اور اس کے برعکس نظم کی ظاہری ہئیت کی پابندی کے ساتھ موضوع کی نثریت اکثر ناگوار گزرتی ہے۔

فن کی مجرّد بنت سے قطع نظر فنکار کا ذاتی اور انفرادی اسلوب بنت کی ایک تیسری صورت کو پیش کرتا ہے۔ آپ کے لہجے میں ایک لوچ یا ایک طنطنہ

آپ کی گفتگو کی ہیئت کو متعیّن کرتا ہے۔ اسی طرح ایک مخصوص صنفِ سخن یا ایک صنف۔ کا انفرادی لہجہ اسلوب، کو متعیّن کرتا ہے۔ لہجے کے بھی دُو رخ ہیں، ایک وہ جو آواز کی لہروں سے منضبط ہوتا ہے اور دوسرا آواز کے نشیب و فراز اور مضمون کی طبعی دلالتوں سے تعلق رکھتا ہے۔ اسلوب کی یہ تعریف اس اعتبار سے مبہم ہے کہ خود لہجہ ایک ایسا تصوّر ہے، جو مزید وضاحت چاہتا ہے۔ جدید دَور میں فن کے لئے حِسّی تصوّرات کی اساسی حیثیت کو کم و بیش تسلیم کر لیا گیا ہے، یہاں تک کہ اسلوب کی بحث میں الفاظ کے لسانی رشتوں یا فقروں اور جملوں کی ساخت کے اصولوں کو نظر انداز کر کے موجودہ نقّاد اسلوب کو اپنی حِسّی تصوّرات پر منحصر قرار دیتے ہیں۔ حِسّی تصوّر کی نوعیت بیک وقت خارجی اور داخلی ہے۔ ایک طرف اس کا رشتہ خارجی دنیا سے قائم ہے تو دوسری طرف اپنی ذات میں وہ ایک ذہنی عمل سے زیادہ کوئی حیثیت نہیں رکھتا۔ چنانچہ ہیئت کی مادی اور خارجی صورتوں کی تعیّن میں تصوّر کی صرف معروضی کیفیت ہی کارفرما نہیں ہوتی بلکہ داخلی اور معنوی کیفیات بھی شامل ہوتی ہیں۔

فن میں ہیئت اور مواد کی تقسیم افہام و تفہیم کی حدّ تک۔۔۔ ضروری سہی لیکن ہیئت کا ایک ایسا تصوّر جو معنوی رابطہ سے قطع نظر کر لے، ایک پوچ اور بے معنی تصوّر ہے۔

اسلُوب

کیا جانے دل کو کھینچیں ہیں کیوں شعر میرؔ کے
کچھ طرز ایسی بھی نہیں ایہام بھی نہیں

اسلوب، طرز، ادا، انداز وغیرہ کم و بیش ایک ہی معنی میں ہمارے ہاں مدت سے رائج ہیں۔ لیکن ان کا مفہوم ابھی تک تعیّن سے آزاد ہی رہا ہے۔ مثلاً جب سعداللہ گلشن نے ولیؔ کو مشورہ دیا تھا کہ یہ مضامین کے ذخیرے جو فارسی میں بے مصرف پڑے ہیں انھیں اپنے تصرّف میں لاؤ، تم سے کون تعرض کرے گا۔ اور اس کے بعد ولیؔ نے اُردو شاعری کو ایک نئی طرز، ایک نیا اسلوب دیا، تو بظاہر کچھ ایسا نظر آتا ہے کہ اسلوب کی تبدیلی یا اسلوب کا امتیاز مضامین سے وابستہ ہے۔ یا پھر فورٹ ولیم کالج کی تحریک پر غور کیجیے تو محسوس ہوگا کہ اسلوب کا دارومدار زبان کے استعمال پر منحصر ہے۔ سرسید تحریک نے بیک وقت زبان کی سادگی پر بھی زور دیا اور ساتھ ہی مضامین کی نوعیت بھی متعین کرنے کی کوشش کی۔ چنانچہ یہ بات واضح طور پر سمجھ میں نہیں آتی کہ جب ہم اسلوب کا ذکر کرتے ہیں تو اس سے مراد مصنّف کے مضامین کی خاص افتاد ہوتی ہے یا زبان کے استعمال میں اس کی کوئی تخصیص۔

یوں دیکھیے تو اس میں الجھاؤ کی اور بھی کئی صورتیں باقی ہیں۔ مثلاً ہم جانتے ہیں کہ اُردو زبان کا اسلوب بحیثیت مجموعی انگریزی اسلوب یا چینی زبان کے

اسلوب سے مختلف ہے۔ عربی زبان کی فصاحت و بلاغت ضرب المثل ہے، جس کے مقابلے میں فارسی کے پاس ایک شیرینی ہے اور اُردو کا خاصہ شاید یہ ہو کہ اس میں ایک پگھلے ہوئے مواد کی سی خاصیت ہے، جو ہر سانچے کو قبول کر لیتا ہے اور ہر نئی آمیزش کو اپنے اندر سمونے لگتا ہے۔ یہ کچھ زبان کے مزاج اور لہجے کی بات ہوئی۔ پشتو میں کسی کو باتیں کرتے سنیئے تو اس کے ہر لفظ سے ایک کرختگی، ایک مہار زطلبی کی سی کیفیت ٹپکتی ہے۔ یہ کرختگی اصوات کی حد تک پنجابی کی بعض صورتوں میں بھی نظر آتی ہے، لیکن ساتھ ہی لہجے کا اکھڑ پن کسی قدر گھلاوٹ سے آشنا ہوتا چلا جاتا ہے۔ یہ اکھڑپن ایک دفعہ پھر ہریانہ کی زبان میں ابھرتا ہے اور آہستہ آہستہ دہلی اور لکھنؤ کی شائستگی نزاکت اور لوچ میں ڈھل جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ زبان کی یہ خصوصیت لہجے کی یہ مخصوص افتاد کچھ نہ کچھ تحریر میں ضرور جھلکتی ہوگی۔ زبان اور لفظ دوسرے فنون کے ذریعہ اظہار کے مقابلے میں گویا ایک تشخص کے حامل ہیں۔ دوسرے ذرائع مثلاً رنگ، صوت، پتھر وغیرہ کی حیثیت بے جان غیر جانبدار مواد کی سی ہے۔ جسے جس طرح چاہیئے ڈھال لیجیئے۔ لیکن زبان اور لفظ کا معاملہ مختلف ہے۔ یہ سانچے میں ڈھلنے سے پہلے اس امر کا تقاضا کرتے ہیں کہ ذرا سانچہ ہمیں بھی دکھا لیجیئے۔ شاید یہی وجہ ہو کہ مضامین کے اختلاف کے ساتھ ساتھ کچھ زبان بھی بدلتی جاتی ہے، ورنہ سنگتراش اسی ایک پتھر سے ایک زہد فریب نازنین کا بُت بھی تخلیق کر سکتا ہے اور ایک نہایت نفرت انگیز چڑیل کا بھی۔ مترادفات میں باہم ایک نازک فرق ہوتا ہے۔ یہ فرق اسی تشخص اسی انفرادیت کا مظہر ہے۔

زبان کی مجموعی خصوصیت سے قطع نظر ہر شخص کا بات کرنے کا ڈھنگ علیحدہ ہوتا ہے۔ کسی کے لہجہ میں گنوارپن پایا جاتا ہے۔ اچھے خاصے پڑھے لکھے لوگ بعض اوقات ایک ایسے انداز میں بات کرنے کے عادی ہوتے ہیں، جس سے جہالت ٹپکتی ہے۔ بعض کے یہاں روانی ملتی ہے۔ بعض کے ہاں ایک اکھڑا اکھڑا بے ربط انداز۔ بعض کی زبان میں شائستگی اور متانت جھلکتی ہے۔ دہلی اور لکھنؤ کے اعلیٰ

خاندان اور ان کے مقابلے میں اسی شہر میں بسنے والے عامیوں کو دیکھ لیجئے۔ لہجے کے فرق کی ایک عمومی صورت واضح طور پر سامنے آجاتی ہے۔ لیکن پھر ان خاندانوں کے مختلف افراد میں بھی کچھ نہ کچھ اختلاف ہوگا۔ دراصل یہ اختلاف مزاج اور شخصیت کا اختلاف ہوتا ہے۔ ایک صحت مند شخصیت جو نفسیاتی اور ذہنی الجھاؤ سے آزاد ہو، ظاہر ہے کہ لہجے میں ایک کھلا کھلا نکھرا ہوا انداز اختیار کرے گی۔ اس کے مقابلے میں ایک مجرمانہ ذہن تملق چاپلوسی اور کچھ اخفاء کا حامل ہوگا۔ چنانچہ زبان کے لہجے کا مجموعی امتیاز ایک ہی زبان کے مختلف رُوپ اور ان کی خصوصیات۔ پھر شخصیت کے داخلی پہلوؤں کا پرتو۔ ایک تحریر میں یہ تینوں قوتیں باہم دست و گریباں ہوتی ہیں۔ کہیں ان میں ہم آہنگی پیدا ہوگئی تو بات بن گئی، ورنہ انمل بے جوڑ سی صورت پیدا ہوگئی۔

تو پھر کیا یہ فرض کر لیا جائے کہ اسلوب عبارت ہوتا ہے، زبان کے مخصوص استعمال سے؟ لیکن زبان کو آپ محض زبان کی خاطر تو کبھی استعمال نہیں کرتے۔ کوئی بات کہنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے تو بات کہی جاتی ہے۔ یہ ضرورت بھی تو آخر کوئی حیثیت رکھتی ہوگی۔ اس ضرورت کی دو حیثیتوں پر سر دست غور کیجیئے۔ ایک سائنسدان اپنے معمل میں کچھ تجربات کرنے کے بعد ایک خاص نتیجے پر پہنچتا ہے اور پھر اس نتیجے کو دوسرے لوگوں کے سامنے پیش کرنا چاہتا ہے۔ اس کام کے لئے وہ زبان کو استعمال کرتا ہے۔ اس کے پاس اشیاء کی ایک فہرست ہے۔ ان اشیاء کے لئے کچھ اسماء پہلے سے وضع ہیں۔ وہ ان اسماء کو قواعد اور منطق کے سہارے ایک مربوط سلسلے میں پرو دیتا ہے۔ اور جب یہ سلسلہ سامنے آتا ہے تو ہم اس کی بات سمجھ لیتے ہیں۔ اور جب اس کی تحریر سے بحث کرتے ہیں تو اس کی دلیل کی خامی یا خوبی اور موضوع کی ضرورت، اہمیت، صحت یا عدم صحت پیشِ نظر رہتی ہے۔ زبان کی حیثیت محض ثانوی ہوتی ہے۔ زبان کے متعلق ہم صرف یہ تقاضا کرتے ہیں کہ قواعد کی رو سے درست اور ابلاغ کے اعتبار سے ناقص نہ ہو۔ اس کے مقابلے میں ایک اور شخص ہے، جسے اس قسم کی کوئی ضرورت درپیش نہیں ہے، لیکن وہ شعر کہتا ہے یا افسانہ

لکھتا ہے۔ اب یہ تو نہیں ہوسکتا کہ افسانہ نویس یا شاعر کے پیشِ نظر کوئی ایسے معانی نہ ہوں، جنھیں وہ دوسروں تک پہنچانا چاہتا ہو یا جن کے اظہار سے اُسے آسودگی حاصل ہوتی ہو۔ یہ بحث کہ ادیب کا مقصد ابلاغ ہے یا نہیں، معانی کے وجود یا عدم وجود سے تعلّق نہیں رکھتی۔ اس کا علاقہ قاری اور مصنّف کا باہمی تعلّق ہے۔ یعنی مصنّف کا مقصود محض قاری تک کسی بات کا پہنچانا ہوتا ہے یا نہیں۔ اسے ابلاغ کہہ لیجئے۔ دوسری اصطلاح یعنی اظہار کا مطلب یہ ہے کہ کیا مصنّف کے لئے قاری کا وجود اور اس کی بات کا قاری تک ابلاغ کسی اہمیت کا حامل ہے یا نہیں۔ سائنسدان کی مثال میں صرف ابلاغ ہی مقصود ہے۔ لیکن شاعر یا ادیب بات کہنے سے خود اپنی شخصیت کے کسی تشنہ پہلو کو آسودہ کرتا ہے، اس لئے ابلاغ ثانوی حیثیت کا مالک ہے۔ اصل مقصد یہ ہے کہ اس کی شخصیت کا کوئی پہلو جو عملاً تشنہ رہ گیا تھا، وہ تحریر میں آسودگی پا لیتا ہے اور اس کا ابلاغ تب جاکر مکمل ہوتا ہے۔ جب اس کی تخلیق قاری میں اس تشنگی اور اس تشنگی کی آسودگی کا احساس پیدا کرتی ہے۔ اس حالت میں زبان کی حیثیت ثانوی نہیں رہتی۔ کیونکہ زبان کا انداز اس بنیادی الجھن یا تشنگی کے انداز ہی سے تشکیل پاتا ہے اور زبان کے استعمال کو سمجھے بغیر بنیادی الجھن یا تشنگی یا جذباتی تحریک کا اندازہ سمجھ میں نہیں آتا۔ زبان کی اس نوعیت کے پیشِ نظر ایک دوسری زبان کی شاعری کو کماحقہٗ سمجھنا مشکل ہو جاتا ہے۔

گویا اسلوب اَدب میں ترتیب پاتا ہے۔ بنیادی احساس کے اس اظہار سے جو لفظ اور زبان کی معنوی اور اشاراتی کیفیت سے قطع نظر زبان کے مخصوص طریقِ استعمال سے مترشح ہوتا ہے، جس کی مثال اُوپر یوں پیش کی گئی ہے کہ تملق، چاپلوسی یا اخفاد کا اثر کسی شخص کے لہجے میں اس کی مجرمانہ ذہنیت کی طرف اشارہ کرتا ہے، مشکل صرف یہ ہے کہ تحریر میں لہجے کی اعانت حاصل نہیں ہوتی، اس لئے یہ پتہ نہیں چلتا کہ اسلوب کیوں کر پیدا ہوا ہے۔ اور اس نے مخصوص تاثر کیونکر پیدا کیا ہے۔

تحریر میں یہ کام سرتاسر مجاز سے لیا جاتا ہے، مجاز زبان کے استعمال کے اس

طریق کا نام ہے، جس سے لفظ کی دلالتیں تلازمات سے وضع کی جاتی ہیں۔ تلازمہ، تشبیہ، استعارہ، کنایہ، رمز وغیرہ کی تشکیل کرتا ہے۔ تلازمات از خود حسّی مماثلتوں سے ظہور پاتے ہیں۔ لیکن منطق تلازمات کی تخلیق پر قادر ضرور ہے اور جب تلازمات منطق کے ذریعے وجود میں آتے ہیں تو ادب میں ایک ایسا رنگ پیدا ہو جاتا ہے، جسے تفنن سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ یعنی زبان کا استعمال زبان کی خاطر۔ علمائے بیان اور بدیع نے صنعتوں کو سائنسی تجربوں یا منطقی استقرا اور استخراج کے ذریعے معلوم نہیں کیا تھا۔ ان کا منبع علم و ادب میں ان صنعتوں کا استعمال تھا۔ انھوں نے صرف ان صنعتوں کی ترتیب اور تنظیم کا کام سرانجام دیا۔ لیکن جب کوئی شخص ان صنعتوں کو شعوری طور پر استعمال کرنے کی کوشش کرتا ہے تو گویا وہ خود اپنے آپ سے زور آزما ہے۔ اس کے سامنے کوئی حریف نہیں ہے۔ اس کے سامنے کوئی مقصد بھی نہیں ہے۔ وہ صرف بر سبیلِ تفنن اور اپنی قوتوں کے امتحان کے لئے ایک بے مصرف عمل میں مصروف رہتا ہے۔ یہ عمل بہر حال اس لحاظ سے بامعنی ہو جاتا ہے کہ وہ ادیب کے احساسِ کمتری پر دلالت کرتا ہے اور اس کی خامی بھی یہی ہے کہ وہ احساسِ کمتری جو نتیجہ تھا مصافِ زندگی میں شکست کا، اظہار کیلئے کوئی ایسی صورت اختیار کرنے کی بجائے، جس سے اس احساس کا نفسیاتی حل ممکن ہو سکتا، مزید الجھنوں کا باعث بنتا ہے اور ایک بے وجہ تفاخر اور حماقت کی حمایت میں سارا زور صرف کر ڈالتا ہے۔

البتہ تفنن کا ایک تعلیمی پہلو ضرور ہے، جس کی مثبت مثال ناسخ اور ذوق کے ہاں ملتی ہے۔ منفی انشا کی بعض اختراعات میں۔

چنانچہ اسلوب کی ان صورتوں سے اکثر مغالطہ کا خدشہ رہتا ہے، جس کی تہہ میں ادبی اظہار کی بجائے کوئی مخفی عامل کارفرما ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر "باغ و بہار" اور "فسانۂ عجائب" کا مقابلہ کر لیجیے۔ باغ و بہار کے مصنف نے قصہ کہیں سے اخذ کیا تھا، اس کے سامنے ایک شعوری مقصد تھا۔ ایک ایسی درسی

کتاب کی تصنیف جو انگریزوں کو اردو سکھا سکے، لیکن ہو سکتا ہے کہ قصّہ کے انتخاب ہی میں کسی بنیادی الجھن کا حل مضمر ہو، مثلاً سیلانی فقیروں سے اپنی ذات کا انطباق یا ملک ملک کی سیر میں اپنے ماحول سے فرار کی خواہش کی آسودگی یا قصے کے انجام میں جہاں سب فقیر اپنی الجھنوں کا حل پا لیتے ہیں وہاں شیخ چلی کے منصوبوں کی طرح اپنی مشکلات کے حل کی تلاش وغیرہ۔

بہر حال یہ سب محرکات ایک حد تک تخریبی نہیں ہیں۔ اس کتاب کی تصنیف عملاً بھی میر امن کے لئے ایک آسودگی کا ذریعہ اپنے اندر رکھتی ہے۔ اس کے مقابلے میں "فسانۂ عجائب" کا مصنّف ایک حریفانہ جذبے سے میدان میں اترا ہے۔ اس کا نصب العین منفی ہے۔ اپنی طرف سے کچھ پیش کرنے کی خواہش کے بجائے اس کے پیشِ نظر میر امن کے جادو کا توڑ پیش کرنا ہے۔ چنانچہ اس نے منطقی اور شعوری طور پر ان تمام ذرائع کو استعمال کرنے کی کوشش کی، جنھیں علماء نے اس کام کے لئے موزوں قرار دیا تھا۔ نتیجہ یہ ہے کہ کوئی ایسا اسلوب وضع نہ کر سکا، جو اس کی بنیادی تحریک کے اظہار کے لئے اپنی ذات تک کار آمد ہوتا۔ یا قاری کے لئے اس اظہار کا احساس ممکن بنا سکتا۔

اس کی دوسری مثال ابو الکلام آزاد سے پیش کی جا سکتی ہے۔ ایک پُر جوش شخصیت ہے، جس نے دنیا میں قدم رکھا تو ذہنی صلاحیتوں کی فطری فراوانی نے اُسے عروسِ کامرانی سے ہمکنار کر دیا۔ چھوٹی سی عمر میں علم سے فارغ التحصیل ہونے کے بعد یہ تصور اس کی طبیعت میں جگہ پکڑ گیا کہ ہر میدان میں اس کے لئے ایک انفرادیت مقدر ہو چکی ہے۔ یہ احساس چونکہ حالات کے ہاتھوں مجروح نہیں ہوا تھا، اس لئے طبیعت کی کمزوری نہ بنا۔ تذکرہ میں اس احساس کی نوعیت کچھ اس منہ زور گھوڑے کی سی ہے جو ابھی باقاعدہ تربیت سے محروم تھا، لیکن جوہرِ ذاتی سے عاری نہ تھا۔ چنانچہ اس نے منہ زوریوں کا خوب خوب اظہار کیا اور جب اس اظہار نے اپنے پاؤں میں بیڑیاں اور ہاتھ میں ہتھکڑیاں دیکھیں تو

اپنے آپ کو پیغمبروں کی صف میں لا کھڑا کیا۔ یہ احساسِ برتری جب عام قویٰ کے اضمحلال کے ساتھ ذرا سرد ہوا تو غبارِ خاطر میں ظاہر ہوا۔ غبارِ خاطر کے عنوان ہی میں کچھ شکست آمادگی کا انداز مضمر ہے۔ لیکن پھر طبعی ذات پرستی یا خود مستی نے اپنا رنگ جما ہی لیا۔ اس رنگ میں بھی ابتدائی سرمستی کا بہک جانے والا انداز موجود ہے، لیکن جارحانہ پن کچھ نرم پڑ گیا ہے۔ اس کے بعد علامہ مشرقی کے تذکرے پر نظر ڈالیے۔ نام کو تو چھوڑیے کہ اس سے بھی حریفانہ للکار کا انداز ٹپکتا ہے، لیکن اندازِ بیان سے بھی تو اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ خطیبانہ زورِ بیان کو پوری کوشش کے ساتھ استعمال کیا ہے اور بات پھر بھی نہیں بنی۔ تفنن سے بعض اوقات بات نبھ جاتی ہے کہ تفنن بھی ایک طرح سے طبعی الجھنوں کا حل پیش کرتا ہے۔ تفنن فاضل قوّت کے اخراج کا ذریعہ ہے۔ اور فاضل قوّت کا اخراج شخصیت کو اعتدال پر لے ہی آتا ہے۔

تفنن کے سلسلے میں ایک مثال تورانی کیتکی کی ہے۔ انشا نے التزام یہ رکھا تھا کہ عربی فارسی کے الفاظ اس کی تحریر میں دخل نہیں پائیں گے لیکن سرور کی طرح یہ تحریک کسی منفی ردِ عمل پر مشتمل نہیں تھی اور ایک دلچسپ اسلوب اپنی نشانی کے طور پر چھوڑ گئی۔ احساسِ برتری کے ابتدائی ناپختہ مراحل ایک قسم کی شوریدہ سری یا شورش پسندی کے حامل ہوتے ہیں، جس کا انداز احساسِ کمتری کی جھنجھلاہٹ اور جھلاہٹ سے ملتا ہے، لیکن کسی قدر آسودگی کے بعد اس میں ایک خود اعتمادی نمو پانے لگتی ہے۔ یہ خود اعتمادی ایک خوشگوار اندازِ طبع کو جنم دیتی ہے۔ اس کی مثال غالب کے خطوط میں ملتی ہے۔ مشکل پسندی نے کبھی "رنگِ بہار ایجادیٔ بیدل" کو اپنے لئے نشانِ راہ اور طغرائے امتیاز قرار دیا تھا، لیکن بعد میں نہ صرف شعر میں ایک سہل ممتنع رنگ آتا چلا گیا بلکہ فارسی نثر کی دقت آزما مشقت سے پنجہ آزمائی کے بعد جب اس کی داد پچاس روپلی کی صورت میں پالی، سرکار دربار میں نام و نمود کی جو خواہش تھی، وہ کسی قدر تسکین سے بہرہ ور ہوئی۔ نوابی ٹھاٹھ اور لاکھوں روپے

کی جاگیر کی ہوس جب واضح طور پر خام خیالی نظر آنے لگی تو طبیعت نے کچھ سمجھوتے کی راہیں تلاش کرنی چاہیں اور رُوح القدس سے داد پانے کی بجائے، اس نے اپنے ہم جنسوں سے داد قبول کر لینے پر آمادگی کا اظہار کیا۔ اس آمادگی نے اردو نثر میں ایک ایسے اسلوب کی داغ بیل ڈالی جو آج بھی قابلِ تقلید ہے۔ اس اسلوب میں وہ چیز جسے نقادوں نے مزاح کی ہلکی چاشنی قرار دیا ہے، دراصل خود اعتمادی سے پیدا ہونے والی خوش طبعی ہے، جو جلی کٹی طعن تشنیع، طنز، رونے، بسورنے کی بجائے ایک دلچسپ اور قابلِ قبول اندازِ تفاخر کے ساتھ اہلِ محفل سے داد طلب کرتی ہے۔

اس اعتماد اور خوشگوار برتری کی ایک مثال اعمالنامہ میں بھی ملتی ہے۔ مصنّف کی طبیعت میں کامرانی کا ایک احساس یوں معلوم ہوتا ہے کہ گویا وہ زمانے کے پست و بلند کو ایک نسبتاً اونچے مقام سے دیکھتا ہوا کمال آسانی سے بغیر کسی کاوش و کاہش کے گزرتا چلا جاتا ہے۔ اور یہ مثال ایک ایسے مصنّف کی ہے، جسے ادیب ہونے کا دعویٰ بھی نہیں ہے۔

اسی مثال سے یہ بات بھی نکلتی ہے کہ اسلوب کی تراوش کسی ادبی مسلک کی تقلید و تتبع کی بجائے براہِ راست شخصیت کے انداز سے تشکیل پاتی ہے اور اچھے اسلوب کے پسِ پشت شخصیت یا اَنا کا ایک توانا مثبت اور پُر اعتماد احساس کارفرما ہوتا ہے۔ جہاں یہ اعتماد مجروح ہوا، وہاں اسلوب بھی مجروح ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ ایک ڈانوا ڈول یا اکھڑی اکھڑی شخصیت کسی طور پہ بھی ایک مستقل اور منفرد رنگ طبیعت اختیار نہیں کر سکتی۔ تقلید میں اسی کے باعث الجھن پیدا ہوتی ہے، جب تقلید کرنے والا ایک توانا شخصیت کا حامل ہو تو ولی کی طرح تقلید میں بھی شانِ اجتہاد کو برقرار رکھتا ہے اور تقلید میں بھی ایک طرحِ نو کا خالق قرار پاتا ہے۔ اس عہد میں میرؔ کا تتبع جنون کی صورت اختیار کر جاتا ہے، لیکن کامیابی کچھ مختار صدیقی ہی کو حاصل ہوتی ہے۔ جب دو شخص مل کر گا رہے ہوں تو آواز اور سُر کی

ہم آہنگی کے باوصف دونوں آوازیں ایک دوسرے سے تمیز کی جا سکتی ہیں اور یہ امتیاز آواز میں ایک گمبھیر حسن پیدا کرتا ہے، جو مجرد تقلید میں ظاہر نہیں ہو سکتا۔ مختار صدیقی کی اپنی آواز بھی میر کے آہنگ میں صاف سنائی دیتی ہے۔ تقلید و تتبع میں خلوص اہم چیز ہے۔ اس خلوص کا مرجع دوہرا ہوتا ہے۔ ایک طرف تو یہ اس چیز سے دلی اور جذباتی لگاؤ کا تقاضا کرتا ہے، جس کی تقلید مقصود ہو، لیکن ساتھ ہی خود اپنی ذات سے خلوص کے بغیر کام نہیں چلتا۔ حالی نے ایک واضح نصب العین کو اپنے سامنے رکھا اور اس نصب العین سے اس کے خلوص کو جھٹلانا ممکن نہیں۔ اس خلوص کو مسدس میں ایک جذباتی رچاؤ حاصل ہو گیا تھا۔ لیکن اس کی خالصتاً ادبی اصلاحی شاعری میں یہ خلوص نمو نہ پا سکا۔ سہل اور سادہ اسلوب حالی کے لئے کوئی اجنبی چیز نہ تھی۔ اس کی غزل اس امر کی شاہد ہے، لیکن یہ سادگی حالی کی مثنویات میں اس جذباتی ردِ عمل کو اپنے ساتھ نہ لا سکی، جو اس کی طبیعت کا اقتضا تھا۔ یہاں حالی اپنے مقصد، اپنی ذات سے باہر ایک خارجی وجود سے اخلاص کا مظاہرہ تو کرتا رہا، لیکن خود اپنی ذات، اپنی افتادِ طبع سے اسے ہم آہنگ نہ کر سکا۔ خلوص کا ایک زاویہ تو درست تھا، لیکن دوسرا زاویہ کچھ زیادہ پھیل چلا تھا، اس لئے بالآخر ایک متوازن اور باہم مربوط صورت کی تخلیق ممکن نہ ہو سکی۔ حالانکہ حالی کی ادبی صلاحیتوں سے انکار کی گنجائش نہیں ہے۔

زبان اور لفظ، مجاز اور شخصیت کے تال میل سے اسلوب کا ڈھانچہ اخذ کرنے کی اس کوشش میں ایک بات رہی جاتی ہے، وہ یہ کہ آخر صاحبِ طرز سے ہماری کیا مراد ہوتی ہے؟ اسلوب کو جن معنوں میں یہاں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے، اس سے تو کچھ یوں نظر آتا ہے کہ وہ ایک غیر جانبدار اصطلاح ہے۔ ایک تحریر کے اسلوب کا ذکر کرتے وقت ہم اس کی خوبی کی طرف اشارہ کرتے ہیں نہ اس کی خامی پیشِ نظر ہوتی ہے اور نہ یہ کہ وہ تحریر یا مصنف کو کوئی امتیازی نشان بخشتی ہے، یا نہیں۔ مثلاً ولی کو تو شاید صاحبِ طرز کہہ بھی لیا جائے، میر امن اور غالب کے

متعلق بھی یہ بات سننے میں آتی ہے ۔ لیکن حالی کو تو آج تک کسی نے صاحب طرز قرار نہیں دیا اور اعمالنامہ تو کسی شمار و قطار ہی میں نہیں ۔ صاحبانِ تذکرہ میں سے آزاد تو صاحب طرز ہے لیکن علامہ مشرقی کو آج تک کسی نے صاحبِ طرز قرار نہیں دیا۔

اردو زبان میں اسلوب کی بحث ہو گی تو محمد حسین آزاد، قاضی عبدالغفار، ملک یما خواجہ حسن نظامی، رشید احمد صدیقی وغیرہ قسم کے لوگوں کا ذکر آئے گا۔ نظم کے میدان میں فانی کا نام لے لیجیے یا شاد عارفی کی بات کیجیے تو گویا عام تصور اسلوب کا یہ ہوا کہ اسلوب تحریر کا ایک زیور ہے۔ تحریر اس زیور کے بغیر بھی وجود میں آتی ہے۔ اسی باعث اکثر تصنع کو تو اسلوب سے خلط ملط کر لیا جاتا ہے، لیکن وہ فطری نامحسوس جوہر توانائی اور دلچسپی نظر انداز ہو جاتی ہے، جو ابلاغ و اظہار کی تمام شرائط کو پورا کرتی ہے۔

یہاں ہمیں پھر اپنے ابتدائی مباحث کی طرف لوٹنا پڑے گا، جہاں زبان اور لفظ کی اس حیثیت کا ذکر کیا گیا تھا کہ وہ زندہ اور فعال ہیں۔ مردہ اور مجہول نہیں ہیں۔ لیکن زبان اور لفظ کی یہ حیثیت متعین ہوتی ہے، تو صرف ان مفاہیم کے اعتبار سے جنھیں وہ پیش کرتے ہیں۔ مثلاً اگر یہ کہا جائے کہ پشتو میں ایک کرختگی ہے تو کیا پشتو مستقلاً نازک اور سبک مضامین کے اظہار کے لئے ناموزوں قرار پاتی ہے لفظ اور زبان کی حیثیت پر زور دینے سے مراد یہ ہے کہ ان میں خود یہ صلاحیت موجود ہوتی کہ وہ تاثر کا رخ موڑ سکیں۔ ادب میں صرف منطقی دلیل سے کام نہیں چلتا بلکہ اس منطقی دلیل پر لفظ اور زبان مسلسل اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ ان کی حیثیت اس کل کے کھلونے کی سی نہیں ہے، جس میں کوک بھر دینے اور رخ متعین کرنے کے بعد چھوڑ دیں تو وہ ایک سیدھ میں چلا جائے گا۔ ان کی حیثیت اس گھوڑے کی سی ہے، جو چاہے تو سیدھا چلا جائے، چاہے تو اپنا رخ پھیر لے بلکہ اس منہ زور گھوڑے کی سی ہے جو باگ کے اشارہ کی پرواہ نہیں کرتا اور اکثر یوں ہوتا ہے کہ جب یہ گھوڑا کلیلیں کرنے لگتا ہے تو سوار اپنی منزل بھول جاتا ہے اور گھوڑے کو

اپنی مرضی پر چھوڑ دیتا ہے، کیونکہ وہ دیکھتا ہے کہ ناظرین گھوڑے کی اچھل کود سے خوش ہوتے ہیں۔ خطابت میں زبان کا انداز کچھ اس قسم کا ہوتا ہے۔ آپ ایک بات کو سو طرح دہراتے ہیں اور سننے والے آپ کی قادر الکلامی کی داد دیتے ہیں۔

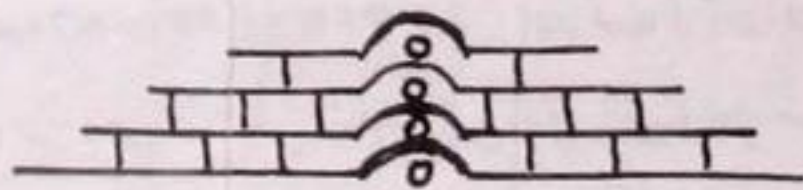
یا پھر یوں ہوتا ہے کہ کسی نے ایک بات کہی اور لوگوں نے داد دی تو اس نے فرض کر لیا کہ میرے ہاتھ ایک ایسا جادو کا اسم آ گیا ہے کہ اسے پھونکنے سے جو چاہو وہی ہو جائے، جو مانگو وہی مل جائے۔ ملّا رموزی نے ایک دفعہ گلابی اردو لکھی اور پھر عمر بھر اسی کا ہو کر رہ گیا، نتیجہ سامنے ہے۔ اسی قسم کی ایک خامی یہ بھی ہے کہ مروجہ جذباتی اقدار کا سہارا ڈھونڈا جائے۔ عبرت کا تأثر پیدا کرنے کے لئے اخلاقیات یا مذہب کا سہارا اکثر تلاش کیا جاتا ہے۔ حسن نظامی کے ہاں اسکی مثال مل جاتی ہے۔ مغرب کے نقاد تو اس ضمن میں یہ بات کہنے کے لئے بھی تیار ہو گئے ہیں کہ انجیل کے انگریزی ترجمے کی ادبی اقدار اور اس کی اثر انگیزی اسی جذباتی تأثر سے منسلک ہے، گویا کوئی جذباتی تأثر پیدا نہیں کیا جاتا بلکہ ایک ایسے جذباتی اثر سے جو بالفعل فضا میں جاری و ساری ہے، استمداد کی جاتی ہے۔ کیا یہ ممکن نہیں ہے کہ کوئی شخص حماسہ سرائی کے اصول و ضوابط کے حوالے سے مرثیوں کا جائزہ لے اور یہ کہے کہ شاہنامہ انیس کے مراثی سے ایک بہتر ادبی تصنیف ہے تو ہم میں سے اکثر اس ٹوہ میں لگ جائیں کہ کسی طرح ممکن ہو تو اس دلیل کا جواب تلاش کیا جائے۔ مثلاً یہی کہ یہ بات کہنے والا اسلام کے خلاف تعصب کا شکار ہے اور فردوسی کا شاہنامہ چونکہ عرب کے خلاف عجمی بغاوت کا سنگ بنیاد ہے، اس لئے اس کی حمایت کرتا ہے۔

اب تک بحث جس نہج پر چلتی رہی ہے، اسے سمیٹئے تو بات کچھ یوں نکلتی ہے کہ اسلوب تحریر کی اس صفت کا نام ہے، جو ابلاغ محض کی بجائے اظہار سے مختص ہے۔ ابلاغ حقائق کی پیشکش کا نام ہے۔ اظہار اس کے مقابلے میں حقائق کے شخصی، ذاتی یا انفرادی تأثر کو پیش کرنے کا نام ہے۔ ابلاغ موضوع کی منطق تک محدود رہتا ہے۔ اور اظہار پوری شخصیت کو احاطہ کرتا ہے۔ بہر حال اظہار

چونکہ ابلاغ کو بھی اپنے دامن میں لئے ہوتا ہے، اس لئے اسلوب ادب میں ان محرکات یا عوامل کی نسبت سے متعیّن ہوتا ہے، جن کا تعلق شخصیت کے داخلی پہلو کی بہ نسبت شخصیت کے معاشرتی پہلو سے ہے۔ شخصیت جب دوسری شخصیتوں کے سامنے آتی ہے تو اخفا، تفوق، تفنن وغیرہ کا لبادہ اوڑھ کر اپنی انفرادیت کو مقبول اور محمود بنانے کی کوشش کرتی ہے۔ بعض جگہ ان کے برعکس جب منفی محرکات کارفرما ہوتے ہیں تو اسلوب اپنی ذات کی حد تک کافی محسوس ہوتا ہے۔ لیکن اپنے ہم جنسوں میں مناسب ردِ عمل بیدار نہیں کر سکتا۔ داخلی محرک کی خامی سے قطع نظر زبان اپنی زندہ نامیاتی حیثیت کے پیشِ نظر اسلوب کی تشکیل میں ایک اہم قوّت کا کام دیتی ہے۔

لیکن اس طرح اسلوب کا جو تصوّر قائم ہوتا ہے۔ اس کی نوعیّت عمومی ہے۔ اور اس کی بہترین صورت وہ ہے جسے پرانے استاد سہل ممتنع کا نام دیتے ہیں۔ جہاں اسلوب اور موضوع میں ایک مکمل ہم آہنگی پیدا ہو جاتی ہے، لیکن صاحبِ طرز اور اسلوب کا مروّجہ تصوّر اسلوب کی عمومی حیثیت کی بہ نسبت اس کی انفرادی حیثیت کو زیادہ پہچانتا ہے۔ اس انفرادی حیثیت کا تعیّن اوپری اور سطحی طور پر تو موضوع کے انتخاب میں ایک جانبداری سے ہو سکتا ہے۔ یہ جانب داری ذاتی، نفسیاتی الجھنوں کی مرہونِ منت ہوتی ہے اور خارجی طور پر بذریعۂ اظہار میں مخصوص پسندیدہ پیرایوں کے استعمال پر منحصر ہوتی ہے۔ مغربی نقاد اس کے لئے ایڈیو سن کریسی (IDIOSYNCRASY-) کا لفظ استعمال کرتے ہیں، جو لہجے اور الفاظ کی تکرار کا روپ دھار کر ایک خاص حد کے بعد بوجھل اور مشینی سی ہو کر رہ جاتی ہے۔ ایڈیوسنکریسی (IDIOSYCRASY) کی تخلیق اور تقلیدی حیثیت کا معیار صرف یہ ہے کہ وہ کہاں تک صحیح جمالیاتی اقدار کا ساتھ دیتی ہے اور ان کا پاس رکھتی ہے۔ چنانچہ ہر صاحبِ طرز مصنّف کے ہاں تخلیقی جمالیات کا واضح اور بھرپور تاثر نظر آتا ہے۔ کچھ یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنی ذات کے انداز

سے خود محظوظ اور متلذذ ہوتا ہے۔ اس کی تصویر ذہن میں کچھ یوں ابھرتی ہے کہ وہ ہر مصرع اور ہر فقرہ پر ٹھہر کر خود اپنے آپ کو داد دیتا ہے کہ واہ کیا بات کہی ہے۔ اسلوب اس مقام پر پہنچکر پکار پکار کر توجہ کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ کہیں اس میں طنطنہ، وقار اور مرعوب کن انداز جھلکتا ہے۔ کہیں اس میں دلفریب اور سحر کارانہ رمزیت ہوتی ہے۔ کہیں اس میں کھلا کھلا دلچسپ صاف گوئی کا نکھار ابھر آتا ہے۔ جمالیاتی قدر کا یہ روپ زبان اور الفاظ کے خلاقانہ استعمال میں مضمر ہوتا ہے۔

مڈلٹن مرے اسے خطیبانہ رنگ سے اس طرح ممیز کرتا ہے کہ تخلیقی صلاحیت الفاظ کو مفہوم کے سانچے میں ڈھال لیتی ہے۔ مفہوم کو الفاظ کے سانچے میں ڈھالنے پر اکتفا نہیں کرتی۔ اسلوب زبان اور الفاظ کی خودسری کو رام کر لینے کا نام ہے۔ اس طرح الفاظ اور زبان کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ صرف ان کا صحیح مصرف متعیّن ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ آپ جس گھوڑے پر سوار ہوں اسے اجازت نہیں دیتے کہ وہ اپنی تیز رفتاری، قوت اور سبک روی کا مظاہرہ کرنے میں آپ کو جہاں چاہے ساتھ لے جائے، اگرچہ تیز لہریں بھی کشتی میں روانی پیدا کر سکتی، لیکن اسے ان کے رحم وکرم پر چھوڑ دینا ناخدا کا شیوہ نہیں ؁

علماء نے ذہن کے اعمال کو تین حصّوں میں تقسیم کیا ہے، ادراکِ حسّی (COGNI-TION) - جذبہ اور ارادہ - ان میں سے ادراکِ حسّی دہری کیفیّت کا حامل ہے۔ یعنی یہ بھی ممکن ہے کہ حواسِ خمسہ بالکل انفعالی انداز میں متاثر ہوں، مثلاً روشنی کی لہریں اگر ایک خاص رفتار سے آنکھ پر اثر انداز ہوں تو آنکھوں کے لئے اس کے سوا چارہ نہیں کہ ایک خاص رنگ کو دیکھیں، لیکن اس کے برعکس حواسِ خمسہ کے متاثر ہونے کی بعض ایسی صورتیں بھی ہیں، جن میں ارادہ شامل ہوتا ہے۔ اوّل تو یہی بات ہے کہ آپ بالارادہ اپنے آپ کو بعض مشاہدات میں مصروف رکھتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ایک تجربہ کار مشاہدہ کرنے والا بعض اوقات ان رموز اور اسرار کا مشاہدہ کرتا ہے، جو غیر تربیت یافتہ انسان کے لئے ممکن نہیں۔ لیکن ابھی ایک تیسری صورت بھی ممکن ہے، جہاں ارادہ شعوری نہیں ہوتا بلکہ اس کی حیثیت تحت الشعوری یا لاشعوری ہوتی ہے۔ (APPERECPTION) ادراکِ ذہنی اور فریبِ نظر اس کی مشہور مثالیں ہیں۔ البتہ اس ضمن میں مشکل یہ آن پڑتی ہے کہ حواسِ خمسہ سے حاصل ہونے والے محسوسات کی نوعیّت کا اندازہ مشکل ہو جاتا ہے۔ خدا معلوم فریبِ نظر کی صورت میں یہ محض حاصل شدہ مدرکات کی توضیح و تفسیر ہے، جو اسے بہوت پریت میں بدل دیتی ہے یا بالفعل حواس پر جو اثرات مترتب ہوتے ہیں وہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے بعض غیر معمولی کیفیتوں کے حامل ہوتے ہیں۔

بہر حال اتنی بات واضح ہو جاتی ہے کہ ادراکِ حسّی کا معاملہ اتنا سادہ نہیں

ہے کہ اسے محض افعال اعضائے انسانی کے حوالے سے متعیّن کیا جا سکے۔ ایک طرف یہ انفعالی نوعیت کے حامل نظر آتے ہیں، دوسری طرف ارادے سے مسلسل متاثر ہوتے رہتے ہیں۔ جذبہ البتّہ ایک ایسی کیفیت ہے، جس پر ارادے کی حکمرانی نظر نہیں آتی۔ کوئی جذباتی کیفیت ایسی نہیں، جسے آپ بالارادہ تخلیق کر سکیں۔ داخلی اور خارجی بعض محرکات، جن پر ارادہ کو اختیار حاصل نہیں، جذباتی کیفیات کی بیداری کے لئے ضروری ہیں۔ ان محرکات کی حیثیت بھی بعض اوقات مشکوک ہو جاتی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ کسی گدائے سرِ راہ کو دیکھ کر ایک شخص کے دل میں رحم اور ہمدردی کا جذبہ جنم لے۔ ایک دوسرا شخص اسے چھیڑنے پہ آمادہ ہو جائے اور ایک تیسرا شخص اس کے لئے نفرت وحقارت کے سوا اور کچھ محسوس نہ کر سکے۔ جذبے کی بے اختیار کیفیت کا ایک پہلو اور بھی ہے، وہ یہ کہ ادراکِ حِسّی یا ارادی فعل کی کوئی حالت ہو۔ ذہن جذبے کے تاثر سے آزاد نہیں ہو سکتا۔ ہم مشاہدہ میں مصروف ہوں یا کسی عمل میں اس کے ساتھ ایک نہ ایک جذباتی کیفیت، خواہ وہ کتنی ہی مبہم کیوں نہ ہو ضرور شامل ہو گی۔ تحقیقی معمل جہاں بالعموم یہ فرض کیا جاتا ہے کہ ہم جذبے سے آزاد ہوتے ہیں، وہاں بھی شوق، ولولہ یا تھکن اور بددلی کی کوئی نہ کوئی جذباتی کیفیت ضرور موجود رہتی ہے۔ البتّہ یہ ممکن ہے کہ بعض حالات میں ان کی نوعیت غیر جانبدارانہ ہو۔ یعنی وہ پیشِ نظر افعال پر براہِ راست اثر انداز نہ ہوں، لیکن ان کی موجودگی سے انکار نہیں۔ لیکن خالص تجریدی ذہنی واردات کے معاملے میں ان کی نوعیت زمانہ حال میں محسوس کی جا سکے یا نہ کی جا سکے۔ لیکن حافظہ میں محفوظ ہو کر وہ یقیناً ایک قوّت بن جاتے ہیں۔ ایک طالب علم سرور اور ولولہ کی حالت میں جو تجربات حاصل کرتا ہے، یہی سرور و ولولہ حافظہ میں انھیں محفوظ کرنے کے لئے ذمہ دار بن سکتے ہیں۔ اس کے برعکس بددلی یا نفرت کی صورت میں ہو سکتا ہے کہ نتائج کو حافظہ محفوظ کرنے یا بروقت بروئے کار لانے سے انکار کر دے۔ یہی جذباتی یا بعض اوقات اعمال کی نوعیّت اور ان کے انداز کو بھی متاثر کر سکتی ہے۔ ایک شاعر کو آپ بعض

اعداد و شمار مہیا کرنے کے لئے متعین کرتے ہیں تو جمع تفریق اور ضرب تقسیم کے قواعد سے پوری طرح آگاہ ہونے کے باوجود ہو سکتا ہے کہ اس سے قدم قدم پر غلطیاں سرزد ہوں۔ یہ غلطیاں یقیناً ایسی ہوں گی، جن کی اصلاح پر وہ خود قادر ہے۔ ظاہر ہے کہ ان غلطیوں کی موجودگی کا باعث عدم دلچسپی کی وہ جذباتی کیفیت ہے، جو کام کے دوران میں شاعر پر طاری تھی۔ ایک دوسرے وقت میں یہی شاعر اگر تاریخ گوئی کے عمل میں معروف ہو تو ممکن ہے تعمیہ تخرجہ اور زبر و بینات کے ایسے کمالات دکھائے کہ آپ محوِ حیرت رہ جائیں۔

بہر حال اس ساری بحث کا مقصود صرف یہ ہے کہ کسی داخلی واردات کے زیرِ اثر یا کسی اور حکمتِ عملی کے ماتحت ذہن کے یہ تینوں افعال ایک دوسرے کے ساتھ مل کر ظہور پذیر ہوتے ہیں اور ایک دوسرے کو مسلسل متاثر کرتے رہتے ہیں۔ ان میں سے ادراک حسی اور ارادہ کچھ ایسی نوعیت کے حامل ہیں کہ ان میں انفعالی اور اختیاری کیفیتیں دونوں شامل ہیں۔ جذبہ البتہ ایک ایسی کیفیت ہے جس پر کسی کو کچھ اختیار نہیں ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر جذبہ ذہنی نظام میں کیا خدمت سرانجام دیتا ہے؟۔

یہ بحث طویل ہے، لیکن جبلّت اور دوسری جذباتی کیفیتوں کو مدِنظر رکھیئے تو ایک بات واضح نظر آتی ہے کہ جذبہ ایک زبردست محرک ہے۔ حُبِّ وطن یا دولت کے حصول کی خواہش ایک انسان سے وہ کچھ کرا لیتی ہے، جس پر شاید دلیل کی طاقت اسے راغب نہ کر سکے۔ جذبے کی اسی محرّک کیفیت کے باعث بعض اوقات یہاں تک غلط فہمی پیدا ہو جاتی ہے کہ اعمال و افعال کا سرچشمہ ہونے کے علاوہ جذبہ مقصودِ عمل نظر آنے لگتا ہے۔ ایک سپاہی میدانِ جنگ میں پہنچ جانے کے بعد جو کارہائے نمایاں سرانجام دیتا ہے، ان میں اوّل تو یہ ممکن ہے کہ اپنے جرنیل سے وفاداری، اپنے وطن سے محبت یا دشمن سے نفرت، حفظِ ذات یا مدافعت کا جذبہ کارفرما ہو۔ لیکن کیا یہ ممکن نہیں کہ وہ مسرّت انگیز جوش (EXCITEMENT)

جو حریف سے مقابلے میں اپنی فوقیت کے تصور سے حاصل ہوتا ہے۔ اس کے اعمال کے لئے براہِ راست محرک بن جائے۔ جبلّی اعمال میں یہ کیفیت بعض اوقات بہت واضح صورت اختیار کر لیتی ہے۔ مثلاً جنسی جبلّت میں بقائے نسل کا جذبہ کہیں اتنے پردوں میں چھپا ہوتا ہے کہ ضبط تولید کی پابندی کے باوصف انسان جنسی اعمال میں مستقل معروف اور منہمک رہتا ہے۔ اس صورت میں اس کے اعمال کا مقصود اس جذباتی کیفیت کے علاوہ اور کوئی چیز نظر نہیں آتی، جو اس جبلّت کے ساتھ فطرتاً وابستہ ہے۔

حیوانات کے متعلق تو خدا ہی بہتر جانتا ہے کہ کیا کیفیت ہو، لیکن انسان کے معاملے میں یہ بات بہت حد تک واضح ہے کہ وہ اکثر اوقات نتائج و عواقب سے قطع تعلق کر لیتا ہے۔ اور جذباتی کیفیتیں براہِ راست اس کا مقصود و مطلوب بن جاتی ہیں۔ حیوانات کے معاملے میں بھی غالباً یہ درست ہو کہ جبلّی اعمال کی غرض و غایت کا شعور اور تعقل ان کے لئے ممکن نہیں، تو پھر جبلّی اعمال پر جو چیز انھیں ابھارتی ہے، وہ جبلّی اعمال کے ساتھ وابستہ کیف و سرور کے سوا اور کچھ نہیں ہو سکتا۔ فرق غالباً یہ ہے کہ اس کیف و سرور کے حصول کے لئے نہ تو وہ ارادی طور پر کوشش کرتے ہیں اور نہ اسے فطری اعمال و محرکات سے علیحدہ کر سکتے ہیں۔ انسان ان دونوں صورتوں پر قادر ہے۔ انسانیت کی بیشتر تگ و دو اس قسم کے حالات کے حصول کے لئے وقف ہے۔ جہاں مطلوبہ جذباتی کیفیت تک دسترس ممکن ہو مسرت کی تلاش نوعِ انسان کا ایک بڑا اہم مسئلہ ہے۔ معاشرہ، حکومت اور مذہب ابتدائے آفرینش سے آج تک ان قوتوں کے استحصال پر مصر رہے ہیں، جو انسان کو بعض ایسی کیفیتوں سے دوچار کر دیتی ہیں، جو قابلِ قبول اور مستحسن نہیں۔ اس کے ساتھ مقبول اور مستحسن صورتوں پر جو پابندیاں عاید کی جاتی ہیں، ان کا مقصود بھی صرف یہ ہے کہ مقبول اور مستحسن صورتیں کسی خاص فرد یا گروہ کی اجارہ داری بن کر نہ رہ جائیں۔

اگر یہ تجزیہ کچھ بھی صحت سے قریب ہے کہ جذبہ ایک ایسی کیفیت ہے جو ادراکِ حسّی اور ارادہ کے ساتھ مستقلاً وابستہ رہتی ہے تو یہ سوچنا پڑتا ہے کہ آخر جذبہ کس طرح وجود میں آتا ہے۔ علمائے نفسیات کے ایک گروہ کا خیال ہے کہ یہ جذباتی کیفیتیں بعض غدودوں کے اعمال سے معرضِ وجود میں آتی ہیں۔ دوسرا گروہ اسے لاشعوری محرکات سے وابستہ کرتا ہے، لیکن الجھن یہ ہے کہ ایک طرف تو یہ ضروری نہیں ہوتا کہ غدود کا عمل ہمیشہ جذبے کا پیشرو ہی قرار پائے اور دوسری طرف خود لاشعوری تحریکات جذبات ہی کی ایک صورت ہیں۔ یہ تو ممکن ہے کہ ایک خاص غدود کے غیر معمولی عمل سے ایک بے چینی سی محسوس ہونے لگے، جو کسی خارجی حسّی یا ارادی محرک سے وابستہ ہو جائے۔ انتڑیوں میں تیزابی مادے کی زیادتی سے اختلاج کی ہلکی سی کیفیت نمودار ہوتی ہے، جو ہو سکتا ہے کہ اگر آپ کو گاڑی پر سوار ہونا ہے تو وقت کی تنگی کا عذر تراش کر آپ کی حرکات میں اضطراب اور اختلال کا باعث بن جائے، لیکن یہ بھی تو ممکن ہے کہ بعض خارجی محرکات متعلقہ غدودوں کے فعل پر اثر انداز ہوں۔ اب فرض کیجئے کہ کوئی خاص عملی صورت درپیش نہیں، لیکن غدودوں کا عمل جاری ہے تو اس حالت میں آپ کی یہ حالت بعض غیر معمولی ذہنی اور نفسیاتی کیفیتوں کو تخلیق کرنے میں مصروف ہو جائے گی۔ یہ عمل ایک اعتبار سے ارادی ہوگا، لیکن دوسری طرف اس میں کچھ غیرارادی اور بے اختیار کیفیت بھی شامل ہوگی۔ اس کا مشاہدہ جنون کی بعض حالتوں میں کیا جا سکتا ہے۔ جنوں کا مریض بیٹھا بیٹھا کسی خیالی دشمن پر پتھر لیکر دوڑتا ہے یا اٹھ کر ناچنے گانے لگتا ہے۔ یہاں اعضاء کی حرکت اضطراری تو نہیں ہے، یقیناً اختیاری اور ارادی ہے۔ لیکن محرک کی حد تک یہ عمل سرتاسر غیراختیاری ہے۔ اس جنون کی حالت میں بھی مریض کا ذہن بعض فرضی حالتیں ضرور قیاس کر لیتا ہے مثلاً دشمن کی موجودگی وغیرہ۔ چنانچہ اس کے برعکس جہاں ارادہ اور اختیار محرک کی حیثیت میں بھی موجود ہوں تو ظاہر ہے کہ انسان ذہنی طور پر اپنی جذباتی کیفیت کو

حق بجانب ثابت کرنے کے لئے بعض خارجی حالات کو فرض کرے گا۔ گویا دوسرے لفظوں میں انہیں تخلیق کرے گا۔ یہ فرض کرنا یا تخلیق کرنا ایک بڑا گہرا اور اُلجھا ہوا عمل ہے۔ یعنی اس حالت میں یہ فرض کیا جاتا ہے کہ بعض خارجی حقائق یا محرکات اس قسم کے بالفعل موجود ہیں، جو متعلقہ جذباتی کیفیت کے لئے ذمہ دار قرار دئیے جا سکتے ہیں اور ان سے حاصل ہونے والا ادراک جذباتی حالتوں کو بیدار کر رہا ہے، ایک ہلکی سی جنسی بیداری، جنسی مطلوب کا تقاضا کرتی ہے۔ لیکن شاعر یہ نہیں کہتا کہ آج مجھے محبوب کی ضرورت محسوس ہو رہی ہے۔ یہ بات کتنی مضحکہ خیز ہو گی۔ اس کے لئے جو انداز اختیار کیا ہے، وہ یہ ہے :-

مدّت ہوئی ہے یار کو مہماں کئے ہوئے
جوشِ قدح سے بزمِ چراغاں کئے ہوئے

وہ تمام محرکات جو اس جنسی بیداری کے ساتھ وابستہ ہو سکتے ہیں، درجہ بدرجہ بصری تصورات کے سہارے سامنے آتے چلے جاتے ہیں۔ چنانچہ تخیل ایک ایسا ذہنی عمل ہے، جس کے ذریعے انسان اس عمل پر قادر ہوتا ہے کہ ایک ایسی جذباتی کیفیت سے جو بالفعل موجود ہو، ان محرکات کا سراغ لگا سکے جو عملی دنیا میں بالعموم اس سے وابستہ ہوتی ہیں۔ جتنی یہ جذباتی کیفیت شدید اور حقیقی ہو گی، اتنا ہی تخیل حقیقت سے قریب، مؤثر اور نظر فریب ہو گا۔ چوں کہ ہم عملی طور پر اس کے برعکس عمل کے عادی ہیں۔ اس لئے تخیل کے معاملہ میں سب سے بڑا مغالطہ یہ ہوتا ہے کہ تخیلی پیکروں کو موجود فی الخارج تصور کرتے ہیں اور اس سے اس طرح استدلال کرتے ہیں کہ فلاں حالات اور فلاں مؤثرات کی بدولت شاعر یا فنکار نے فلاں شعر یا فن پارہ تخلیق کیا ہے۔ فی الاصل شاعر یا فنکار نے جو کچھ اخذ کیا ہوتا ہے، وہ محض ایک جذباتی ردِ عمل ہوتا ہے، جسے وہ بعد میں اپنے حافظہ اور تجربے کی مدد سے مؤثر ترین محرکات سے وابستہ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کی اپنی حد تک اس فعل کی تمام تر ضرورت یہ ہو سکتی ہے کہ اس کیفیت کے لئے، جو موجود ہے

مناسب جواز مہیا کیا جائے، جس سے ذہن کو ایک گونہ اطمینان نصیب ہوتا ہے۔

عملی طور پر ہم چونکہ تعقل استدلال اور استخراج کے عادی ہیں۔ اس لئے کوئی بھی ایسی ذہنی کیفیت، جو ان سانچوں میں نہ ڈھل سکے مسلسل پریشانی کا باعث رہتی ہے۔ چنانچہ تخیل ایک خاص جذباتی کیفیت کو اس سانچے میں ڈھال کر فن کار کے لئے قابلِ فہم بنا دیتا ہے، جس سے ذہن مطمئن ہو جاتا ہے۔ اسی طرح جب قاری یا ناظر کی باری آتی ہے تو اس کے سامنے وہ تمام تفصیلات، محرکات اور عواقب ایک قابلِ فہم صورت میں موجود ہوتے ہیں، جن سے وہ متعلقہ کیفیت کو محسوس کرنے کے قابل ہو جاتا ہے۔

تخیل کو جب ہم منطقی سانچے میں ڈھال کر دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں تو چونکہ وہ منطق کے برعکس عمل کا ایک نتیجہ ہے، اس میں اکثر اوقات بعض کڑیاں گم نظر آتی ہیں، جس سے یوں محسوس ہونے لگتا ہے کہ تخیل گویا ایک ایسا فعل ہے، جو ایک نکتہ سے دوسرے نکتہ تک پہنچنے کے لئے درمیانی واسطوں کا محتاج نہیں ہے اور اس طرح تخیل وجدان کے قریب تر نظر آنے لگتا ہے۔ مثلاً اگر سیب کے گرنے سے یا پانی میں اپنے جسم کے وزن کے متعلق ایک خاص احساس کششِ ثقل کے قانون یا قانون ارشمیدس تک ہماری رہنمائی کرتا ہے، تو اسے تخیل کہنا جائز نہیں ہوگا۔ یہ وجدانی تعقل ہے۔ ایک خاص سمت سے ہوا چلے تو انسان حکم لگاتا ہے کہ بارش ہوگی۔ اب اس ہوا کے دوش پر اس نے بارش کو بالفعل سوار تو نہیں دیکھا تھا، لیکن اس کے تجربے نے اسے ایک بات سمجھا دی تھی۔ بعد میں سائنسدانوں نے ہوا کی سمت اور موسم کے قوانین سے اس وجدانی تعقل کے لئے مناسب جواز پیدا کر لیا، لیکن یہ وجدان بہر حال تخیل سے مختلف نوعیت کا حامل ہے۔ یہ ایک قسم کا استخراج ہے، جو ایک مفروضہ سے نتیجہ اخذ کرتا ہے، لیکن اس مفروضہ کو قائم کرنے کے لئے اس نے باقاعدہ استقراء کا سہارا نہیں لیا ہوتا۔ بعض اوقات عالمِ خواب میں بھی یوں ہوا ہے کہ انسان نے بعد کے کسی امکانی واقعہ کا نشان دیکھ لیا، لیکن ذہن

انسانی کے ان افعال کی نوعیت تخیل سے قطعاً مختلف ہے۔ پیش بینی یا دور دراز کے کسی واقعہ کا علم، یا ایک ذہن سے باقاعدہ شعوری تعلق استوار کئے بغیر اس کے کوائف کا اندازہ کر لینا ذہن کے ایسے اعمال ہیں جن پر ابھی تک تاریکی کے پردے پڑے ہوئے ہیں۔ روحانیات کے عامل اس سائنس کے زمانے میں بھی ایسے محیر العقول تجربات کر رہے ہیں، جن کی حقیقت اور واقعیت سے انکار ممکن نہیں۔ لیکن جن کی عقلی توجیہہ فی الحال ممکن نہیں۔ قرونِ اولی کے کاہنوں سے لے کر روحانیات کے جدید ترین یورپی عامل ابھی تک صرف مس مریزم یا ہپناٹزم کی قوتوں کا کچھ سراغ تو لگا سکے ہیں لیکن اس کی نوعیت متعین نہیں کر سکے۔

تخیل کی اس حیثیت کے پیشِ نظر کہ وہ ایک ایسا ذہنی عمل ہے، جو ایک موجود جذباتی کیفیت سے ان محرکات اور مؤثرات کا سراغ لگاتا ہے جو عام حالات میں اس مخصوص جذباتی کیفیت کو بروئے کار لانے کے لئے ذمہ دار ٹھہرتے ہیں، حافظہ ایک اہم ذہنی فعل قرار پاتا ہے۔ اس اعتبار سے ہمیں یہ ماننا پڑے گا کہ تخیل جذبے کی رعایت سے جو حسّی پیکر تراشتا ہے، ان کا تاروپود وہ سراسر حافظہ سے اخذ کرتا ہے۔ لیکن تخیل کی جدت، و ندرت کے لئے یہ توجیہہ ناکافی ہے۔ شاعر یا فنکار زندگی کے حقائق کے تجربات کے لئے دوسری دنیا میں تو نہیں چلا جاتا، جہاں سے تشبیہات اور استعارات کے ہیرے جواہر سمیٹ کر اپنی نظم اور نثر میں سجا دیتا ہے۔ اگر اس کے تجربات کا منبع و ماوی وہی دنیا ہے، جہاں غیر شاعر اور غیر فنکار بھی بستے ہیں تو ان کے لئے اس کی تصاویر حیرت انگیز اور نرالی کیوں ہوتی ہیں۔ اس کی کچھ وجہیں سمجھ میں آتی ہیں۔ اول یہ کہ مشاہدے اور تجربے کے دوران اشیاء کے جو خاکے بنتے ہیں، وہ ہمیشہ یکساں نہیں ہوتے۔ بالخصوص جذباتی تحریک اشیاء کے خارجی خدوخال میں کچھ ایسی تبدیلیاں کر دیتی ہے، جو ان کے معروضی خاکہ سے بہت کچھ مختلف ہوتی ہیں۔ مثلاً جب کوئی شخص کسی کا (CARRICATURE) بناتا ہے تو اس کے اعضاء میں اصل صورت سے اتنی

مشابہت ضرور رہتی ہے کہ آپ دیکھتے ہی اس کی شخصیت کو پہچان لیں۔ لیکن بعض اعضاء کو معمول سے بڑا، یا چھوٹا بنانے سے اسی شخصیت کے متعلق وہ جذباتی ردِ عمل متعین ہو جاتا ہے، جو فنکار کے پیشِ نظر تھا۔ ظاہر ہے اعضاء کی یہ کمی بیشی کسی خارجی حقیقت پر مشتمل نہیں ہے اور یوں بھی نہیں کہ یہ محض من مانی بات ہو کر جسے جب چاہا اور جس طرح چاہا گھٹا بڑھا لیا۔ اصل صورت غالباً یوں ہے کہ جذباتی تحریک کے زیرِ اثر مشاہدہ ہی کچھ اس طرح متاثر ہوا تھا کہ مختلف اعضا کے تناسب میں فرق پیدا ہو گیا تھا۔ ایک شاعر کی محبوبہ صنفِ نازک کا ایک فرد ہونے کی حیثیت سے انسانی خدوخال کے عام معیار سے آخر کہاں تک مختلف ہو سکتی ہے۔ لیکن شاعر جب اسے اپنے شعر میں پیش کرتا ہے تو دراصل وہ اسی صورت کو پیش کرتا ہے جو جذباتی تجربے نے شاعر کے ذہن پر مرتسم کی تھی۔ چنانچہ تخیل میں حقیقت سے جو بعد نظر آتا ہے اور جدت و ندرت کے جو نمونے ملتے ہیں ان کا مواد اصل حقیقت کے اس روپ سے اخذ کیا جاتا ہے، جو جذباتی تجربہ اُسے عطا کرتا ہے۔

دوسری بات اس ضمن میں وجدان اور ذہن کے ان غیر معمولی افعال سے متعلق ہے، جن کی توضیح و تشریح ابھی تک نفسیات نہیں کر سکی اور ان میں سب سے اہم وجدان ہے۔ وجدان کے متعلق جو بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے، وہ اس کا ترکیبی فعل (SYNTHETIC APPROACH) ہے، جس کا ایک شائبہ ہمیں فلسفہ میں نظر آتا ہے۔ بالعموم ذہن صرف جزوی ادراک و شعور کا اہل ہے۔ جب ہم ایک مکعب پر نظر ڈالتے ہیں تو اس کی ساری سطحیں نہیں دیکھ لیتے۔ مکعب کے جزوی مطالعہ کے بعد ہم اس کے مجموعی ادراک پر قادر ہوتے ہیں۔ لیکن وجدان کا ترکیبی فعل ذہن کو اس قابل بنا دیتا ہے کہ وہ ایک وقت معین میں جزوی ادراک کی بجائے براہِ راست حقیقت کے مجموعی ادراک تک رسائی حاصل کر لے۔ اس کی مثال کچھ ایسی ہے کہ ایک ماہر چند ہڈیوں کی ساخت کا مطالعہ کرنے کے بعد پورے جسم کا سانچہ تیار کر لے۔ سانچے کی یہ تیاری شعور و تعقل کا کرشمہ ہے اور اس میں ماہر نہایت نازک تناسبات

کا سہارا لینا ہے، لیکن اس سے کم از کم یہ تو ظاہر ہوتا ہے کہ ذہنِ انسان میں یہ صلاحیت موجود ہے کہ جزو سے کل کا ادراک کرے۔ یہ ادراک عموماً منطقی ہوتا ہے، لیکن بعض حالتوں میں وجدان بھی ہماری رہبری کرتا ہے اور ذرّے کا دل چیرنے سے خورشید کا لہو ٹپکتا ہوا محسوس ہونے لگتا ہے۔ جذبہ جب بیدار ہو کر اپنے خارجی محرکات کی تلاش میں نکلتا ہے تو بعض اوقات تجربے سے حاصل ہونے والی معمولی جزئیات اسے وہاں تک لے جاتی ہیں، جہاں پہنچکر کل کا تصوّر اور ادراک ممکن ہو جاتا ہے۔ چنانچہ تخیّل اس حالت میں براہِ راست کل کا تصوّر پیش کرتا ہے اور بادی النظر میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ شاید درمیان کی کڑیاں گم ہو گئی ہیں۔ شعر میں اکثر و بیشتر ابہام اسی باعث پیدا ہوتا ہے۔ لیکن اگر جذبہ محسوس ہو سکے تو یقین مانئیے شاعر اپنا کام کر چکا ہے۔ بحیثیت ایک منطقی آپ اسے ناکام قرار دیں تو دیں، لیکن بحیثیت شاعر وہ ناکام نہیں رہا۔

ہاں تو یہ بحث حافظہ سے چلی تھی، حافظہ کی کئی صورتیں ہیں۔ ایک سیدھی سادی صورت تو یہ ہے کہ آپ نے ایک وقت میں سیکھا تھا کہ دو اور دو چار ہوتے ہیں اور یہ قضیہ آج بھی آپ کو یاد ہے۔ لیکن حافظہ کی بعض تخلیقی صورتیں بھی ہیں۔ جمع کے اس سیدھے مفروضے سے آپ یہ تصوّر قائم کرتے ہیں کہ چار میں سے دو خارج کرنے سے دو باقی بچیں گے۔

اسی طرح سائنس فلسفہ وغیرہ میں حافظہ کا فعل تو صرف اتنا ہے کہ آپ اتنی بات یاد رکھ لیں کہ ایک خاص مسئلہ پر فلاں سائنسدان یا فلاسفر کا قول کیا ہے۔ لیکن ان اقوال کا تصوّر آپ کے ذہن میں ایک صورت پر قائم نہیں رہتا۔ ان میں باہمی عمل اور ردِّ عمل کا سلسلہ مسلسل قائم رہتا ہے۔ اور ہو سکتا ہے، جب آپ سے ایک مسئلہ کے متعلق دریافت کیا جائے اور آپ اپنے حافظے کی مدد سے جواب دیں تو وہ بجائے خود ایک نئے مسئلہ کی صورت اختیار کر لے۔ اپنی دلیلوں کے لئے آپ براہِ راست اپنے حافظے کے مرہونِ ہیں اور ان دلیلوں کا باہمی رشتہ منطق

کے روابط سے مربوط ہے۔ اس میں تخلیقی عمل منطق کا پابند ہے، لیکن یہ تخلیقی عمل بعض اوقات منطقی پابندیوں سے آزاد ہو جاتا ہے، اور جذباتی تعلقات کا سہارا لیتا ہے۔ عیسائیت کے روایتی تصورات کے متعلق نیٹشے کا جذباتی ردِ عمل جب ایک سانچے میں ڈھلتا ہے تو فلسفہ و شعر کا ایک عجیب و غریب امتزاج سامنے آتا ہے۔

ہو سکتا ہے کہ یہ دلیل وزنی نظر نہ آئے اس لئے اس ضمن میں یہ گزارش ضروری معلوم ہوتی ہے کہ علم کی دنیا سے جذبات یکسر خارج نہیں ہیں۔ عیسائیت، اسلام، ہندو مت وغیرہ حقیقتِ اولیٰ اور اس سے وابستہ سلسلہ ہائے دراز کے علمبردار ہیں، لیکن ان میں آج تک باہمی مطابقت ممکن نہیں ہو سکی۔ ہر فریق اپنے مذہب کی تصدیق کے لئے قوی سے قوی دلائل مہیا کرتا ہے، جن کی نوک پلک منطقی اعتبار سے درست نظر آتی ہے۔ لیکن ایک ہلکا سا جذباتی تعلق اس دلیل کو جو عیسائیت کے حق میں مسلمان کو قابلِ قبول اور وزنی نظر نہیں آتی، عیسائی کے لئے نہایت مستحکم بنا دیتا ہے، چنانچہ جذبات منطق کی دنیا میں کچھ ایسے اجنبی بھی نہیں ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ منطق جذباتی ردِ عمل کو عقلی طور پر درست ثابت کرنے کی کوشش کرتی ہے اور تخیل صرف ان واردات کا اعادہ کرتا ہے، جن کی موجودگی میں مطلوبہ جذبہ بروئے کار آ سکتا ہے۔ چنانچہ حافظہ تخیل کے لئے جو مواد مہیا کرتا ہے، اس کی نوعیت مختلف ہوتی ہے۔ حافظہ کے تخلیقی استعمال کی حد تک فلسفہ اور شعر میں کچھ ایسا فرق نہیں ہے۔

عملی طور پر حافظے میں ہم جو صورتیں محفوظ کرتے ہیں، وہ ان صورتوں سے مختلف ہوتی ہیں، جن پر علم تکیہ کرتا ہے۔ علم کی اساس مجرد کلیات پر ہے اور اسی لئے علم کے لئے جو حافظہ موزوں ہے، وہ انھیں مجرد کلیات اور تصورات کا خزانہ ہوتا ہے۔ اسکے برعکس عملی دنیا میں ہم جس ذہنی کیفیت سے دوچار ہوتے ہیں اسے تمام و کمال حافظے میں محفوظ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ علمی دنیا

میں صرف وہ جزئیات ہی پیشِ نظر ہوتی ہیں، جن کا تعلق براہِ راست عملی نتائج اور عواقب سے ہوتا ہے۔ مثلاً ہم ایک کھیت کے پاس سے ہر روز گزرتے ہیں۔ اس کی ایک مجموعی تصویر ذہن پر مرتسم ہو جاتی ہے۔ لیکن شاید اس کا رقبہ یا اس میں سے گزرنے والی پانی کی نالیوں کی تعداد ذہن میں محفوظ نہ ہو۔ ہم جب اس کھیت کا تصور کریں گے تو سبزہ، پھول، پگڈنڈی، پانی کی نالیاں، سب کچھ ذہن میں اُبھر آئے گا۔ لیکن ان سب کی عمومی تصویر محض اس جذباتی کیفیت کے اعتبار سے متعین ہوگی، جس نے اس کا نقشہ دوبارہ ہمارے سامنے لا کھڑا کیا ہے۔ اس لئے نالیوں کی تعداد گننے اور کھیت کا رقبہ بیان کر دینے یا اس میں اُگنے والی فصل کا ذکر کر دینے سے مطلوبہ جذباتی کیفیت منضبط نہیں ہوگی۔ اصولِ تلازمہ کے ماتحت یہ جذباتی کیفیت بعض حسّی تصوّرات سے منسلک ہو جاتی ہے اور اس لئے ان حسّی تصورات کے استشہاد کے بغیر کھیت کی تخیلی تصویر مکمل نہیں ہوتی، چنانچہ تخیل حافظہ سے صرف حسّی تصوّرات اخذ کرتا ہے اور ان حسّی تصورات میں جو غلو، تحریف اور تخفیف وقت کے ہاتھوں واقع ہو چکی ہوتی ہے۔ ان کی مدد سے مطلوبہ ذہنی کیفیت کی نشان دہی کرتا ہے۔ اس لئے جب ایک شاعر اسمائے صفت استعمال کرتا ہے تو تصویر بنتی نظر نہیں آتی۔ اس کے برعکس اکثر ایک سیدھا سادا بیانیہ انداز اصل کیفیت تک ہاتھ تھام کر لے جاتا ہے: ؎

آگ بجھی ہوئی ادھر، ٹوٹی ہوئی طناب ادھر

کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں

دو جزوی تصویروں نے سارے منظر کو جیسے یک لخت زندہ کر دیا ہے اور اس کی وجہ ظاہر ہے کہ وہی جذبہ ہے، جو پوری طرح اس شعر میں سمویا جا چکا ہے، لیکن ان اشعار میں کیفیت بدستور مبہم رہتی ہے: ؎

ہوا خیمہ زن کاروانِ بہار — ارم بن گیا دامنِ کہسار

گل و نرگس و سوسن و نسترن — شہیدِ ازل لالہ خونیں کفن

جہاں چھپ گیا پردہ رنگ میں
لہو کی ہے گردش رگِ سنگ میں

۔ بحر کے استعمال میں ایک فنی چابکدستی نے البتہ ایک خطیبانہ شان پیدا کر دی ہے، جو جذبہ کے کھوکھلے پن پر پردہ ڈال دیتی ہے۔ تخیل کے ضمن میں ایک اور اہم چیز وقت کا تصور ہے۔ عملی طور پر ہم وقت کی ماضی، حال اور مستقبل کی تقسیم سے آشنا ہیں اور اس پر تکیہ کرتے ہیں۔ بد قسمتی سے آپ کو ایک دفعہ حادثہ پیش آیا تھا۔ جب آپ منطقی طور پر اس کا ذکر کرتے ہیں، تو تاریخ کا تعین کرتے ہیں اور بالفعل اس امر کا احساس رکھتے ہیں اور احساس دلاتے ہیں کہ یہ ماضی کا واقعہ ہے۔ اس میں ایک گونہ تسکین اور اطمینان مضمر ہے کہ جو ہونا تھا ہو چکا۔ اب اس واقعہ کا ذکر کرتے ہیں تو اس کے نتائج و عواقب سے بے خوف ہو کر اس کا ذکر کرتے ہیں۔ اس لئے ہو سکتا ہے کہ آپ کا اندازِ نظر بدل جائے۔ مثلاً کوئی شخص کار سے ٹکرانے کی تمنا نہیں کر سکتا۔ اگر اسے یہ حادثہ کبھی پیش آیا تھا تو اسکی یاد آتے ہی اس کے رونگٹے کھڑے ہو جائیں گے۔ تخیل اس کیفیت کو منضبط کرنے کی کوشش کرتا ہے، جس سے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ محض یہ کہہ دینے سے رونگٹے کھڑے نہیں ہوتے کہ کار سے ٹکر ہو گئی تھی۔ اس کے لئے اور بھی بہت کچھ لازمی ہے۔ تخیل براہِ راست کار سے ٹکر کا نام لئے بغیر ان تمام تجربات کا اعادہ کرے گا، جن سے آج بھی رونگٹے کھڑے ہو سکتے ہیں۔ لیکن اس کے لئے وقت کی تقسیم کا تصور کچھ بدلنا پڑتا ہے۔ مثلاً یہ کہہ دینا کہ ٹکر ہو گئی تھی، شاید سننے والے کو مطمئن کر دے کہ اب اگر یہ شخص یہ بات کہنے کے لئے موجود ہے تو ظاہر ہے کہ حادثہ معمولی ہو گا۔ اس لئے تخیل وقت کی تقسیم یکسر بدل دیتا ہے۔ زمانے دیکھیئے تو صرف دو ہیں۔ ایک ماضی جو گزر چکا ہے اور ایک مستقبل جو آ رہا ہے۔ حال کا وجود محض فرضی ہے۔ یوں سمجھیئے کہ یا تو زمانہ صرف حال ہے، جو ایک ریل کی پٹڑی سے مشابہ ہے۔ جس پر سے واقعات کی ریل گزر رہی ہے۔ پھر ریل نہ بھی ہو،

پٹڑی تو ہر جگہ موجود ہوتی ہے۔ لیکن اصل میں یوں ہے کہ آنے والا پل ماضی کے نہاں خانے کی طرف جا رہا ہے اور جس لمحے میں ہمیں اس کا شعور ہوتا ہے، وہ حال ہے۔ یہ شعور پیش از وقت بھی ہوتا ہے اور بعد از وقت بھی۔ لیکن شاید وہ لمحہ کوئی نہیں ہوتا جب وقت تھم جائے اور ایک واقعہ منتجر کر کے ہمارے سامنے لا کھڑا کرے۔ لیکن تخیل یہی کرتا ہے کہ ماضی کے تجربات سے بعض حسی کیفیات اخذ کرتا ہے اور انھیں مستقبل پر پھیلا دیتا ہے۔ ان کیفیات کی نوعیت کم و بیش بدلتی پڑتی ہے، کیونکہ مستقبل کے متعلق جو بھی تصور ہوگا، وہ آرزو مندانہ ہی ہو سکتا ہے۔ تخیل اس آرزو کو امر واقعہ کا لبادہ اڑھا کر حال یا ماضی سے منسوب کر دیتا ہے:۔

تیرے رنگین رس بھرے ہونٹوں کا لمس

اور پھر لمس طویل

جس سے ایسی زندگی کہ دن مجھے آتے ہیں یاد

میں نے جواب تک بسر کی ہے نہیں۔

وقت کے متعلق ایک بڑی دلچسپ بات یہ ہے کہ بعد زمانی براہِ راست اشیاء کی اس خصوصیت کے لئے ذمہ دار ہے۔ جسے ماہرین جمالیاتی بعد کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ ایک قلعہ کے کھنڈر خواہ مخواہ ایک جاذبیت اپنے اندر پیدا کر لیتے ہیں۔ آنے والی مصیبت آج پہاڑ بن کر نظر آتی ہے۔ چنانچہ تخیل وقت کے متعلق اس خصوصیت کا بالخصوص سہارا لیتا ہے، حال اس کے لئے بے معنی واقعیت ہے۔ یہی حال جب ماضی کے نہاں خانے میں دھکیل دیا جاتا ہے تو وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اس میں جمالیاتی خصائص پیدا ہونے لگتے ہیں۔ تخیل ان جمالیاتی خصائص سے اپنے موثرات اخذ کرتا ہے اور پھر انھیں ماضی سے نکال کر مستقبل کی طرف منتقل کر دیتا ہے۔ اس عمل سے ان خصائص میں ایک غلو اور اغراق کا پہلو پیدا ہو جاتا ہے۔ اس طرح حسن اور مبالغہ کی دونوں خصوصیات جو تخیل سے مختص ہیں، وقت کے تصور سے براہِ راست وابستہ ہو جاتی ہیں۔

اوپر یہ اشارہ کیا جا چکا ہے کہ عملی تجربات کے زیرِ اثر تخیل تجریدی تصورات کی بجائے حسّی تصورات پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس ضمن میں طویل بحثیں ہو چکی ہیں، جن میں تخیل کے لئے حسّی پیکر (IMAGE) کی ضرورت اور اہمیت پر بے حد زور دیا گیا ہے اور حسّی پیکر کو عجیب و غریب فلسفیانہ تاویلات کا ہدف بنایا گیا ہے۔ اس سلسلے میں بنیادی بات صرف اتنی ہے کہ آیا نفسیاتی طور پر اس امر کا امکان ہے کہ اعضائے حواس ایک فطری محرک کی غیر موجودگی میں متاثر ہوں۔ ایک طرف تو یوں ہے کہ آپ حسّی پیکروں کا تصوّر قائم کر سکتے ہیں۔ دوسرے ان کی معنویت میں بھی تصرف کر سکتے ہیں۔ بصری تصوّرات اس معاملے میں سب سے زیادہ سہل الحصول ہیں، لیکن خوشبو، آواز اور لمس کے تصورات کی بازگشت بھی ممکن ہے۔ خواب اس کے متعلق ہماری رہبری کرتے ہیں۔ نہ صرف یہ کہ ہم خواب کی حالت میں جب حواسِ خمسہ بیرونی مہیجات کے لئے کم و بیش اپنے دروازے بند کر لیتے ہیں، مختلف قسم کے حسّی تصوّرات کی سیر کرتے ہیں بلکہ یہ بھی کہ ساتھ ساتھ انہیں نئے معانی بھی پہناتے رہتے ہیں۔ اگر گھڑی کا الارم بولتا ہے تو آپ جھٹ کسی واقعہ سے اس کا تعلق جوڑ کر اس کی نیند میں مخل ہونے والی حیثیت سے چھٹکارا پا لیتے ہیں۔ خارجی مہیجات کے بغیر حسّی تصوّرات کی تشکیل اور معنوی حیثیت میں ردّ و بدل کا اختیار ذہنِ انسانی کی یہ دو خصوصیات ایسی ہیں، جن سے تخیّل کے سلسلے جنم لیتے ہیں۔

اس سلسلے کی تیسری چیز جذبات کی وہ خصوصیت ہے جسے چھوت یا متعدی پن کا نام دیا جا سکتا ہے۔ مشہور مقولہ ہے کہ:

"افسردہ دل افسردہ کند انجمنے را"

ایک شخص کی جذباتی کیفیت بغیر کسی شعوری واسطے کے دوسروں کو متاثر کرتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی جذبہ خود اپنا مہیج بھی بنتا ہے۔ ایک دفعہ ہنسی چھوٹ پڑے تو ضبط مشکل ہو جاتا ہے اور ہنسی کا دورہ شدت اختیار کرتا چلا جاتا ہے۔ آپ دل کو سنبھال کر بیٹھے رہئے تو خیر ورنہ ایک دفعہ آنسوؤں کی دھارا بہہ نکلے تو پھر جوشِ

اشک تہیّہ طوفان کے مرحلے تک پہنچ کر رہے گا۔ تخیّل کی بھی ایسی ہی کیفیت ہے۔ جب ایک دفعہ ایک جذبہ اپنے لئے داخلی طور پر محرک کی تلاش میں نکلتا ہے تو بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی۔ اس کی شدت اور وسعت میں پے در پے اضافہ ہوتا چلا جاتا ہے۔ اصولِ تلازمہ کے ماتحت کہیں حسّی تصوّر اور کہیں خود جذبہ نئے نئے پیکر اور نئے نئے سلسلے تراشتا ہے اور اس طرح تخیّل ایک مقام پر پہنچ کر خود کفیل بن جاتا ہے۔ ایک طرف وہ جذبہ کو آسودہ کرنے کے لئے خیالی حسّی پیکر تراشتا ہے اور دوسری طرف ان حسّی تصوّرات کے سلسلے قائم کرتا جاتا ہے یہ حسّی تصوّرات مقصود بالذات نہیں ہیں۔ اگر انھیں مقصود بالذات مان لیا جائے تو معنوی دنیا میں بعض دقتیں پیدا ہونے کا احتمال ہے۔ فن اور شعر میں بعض جدید تحریکات مثلاً سرریلزم اور امیجزم کا ابہام اسی غلط روش کا نتیجہ ہے۔ حسّی تصوّر تخیّل کا جزوِ لازم ہے۔ لیکن اس کی معنویت جذبے کے حوالے سے متعیّن ہوتی ہے۔ پیکرِ محسوس پر تکیہ کر لینے سے دو ہی صورتیں پیدا ہو سکتی ہیں۔ یا تو روایت پرستی جہاں مخصوص کیفیات کے لئے مخصوص پیکروں کے سلسلے ناگزیر سمجھے جانے لگتے ہیں یا یہ کہ معنوی کیفیت کو، جس کا تعلّق جذبے سے ہوتا ہے، نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ اور اپنے آپ کو صرف حسّی پیکر کی جدّت اور ندرت تک محدود کر لیا جاتا ہے۔ اردو فارسی شاعری میں ہم دونوں صورتوں سے آشنا ہیں۔ غزل میں روایتی انداز اور روایتی مضامین کی پابندی پہلی صورت کی نشان دہی کرتی ہے اور مضمون آفرینی حسنِ تعلیل یا ایہام گوئی وغیرہ دوسری صورت کی اور تجربے نے ہمیں بتا دیا ہے کہ دونوں صورتیں مستحسن نہیں۔ حسّی پیکر اس وقت بامعنی اور کارآمد ثابت ہوتا ہے۔ جب جذباتی تحریک کا آلۂ کار اور غلامِ محض ہو۔ اپنی طرف سے دھاندلی مچانے پر اصرار نہ کرے۔

تخیّل کی غیر اختیاری اور غیر ارادی نوعیّت کے سلسلے میں ایک اہم بات تو یہ ہوئی کہ فن کار جب چاہے اور جس طرح چاہے، اسے بروئے کار نہیں لا سکتا۔

دوسری بات یہ ہے کہ تخیلات کی صورتوں کا علم بھی فنکار کو پہلے سے حاصل نہیں ہوتا۔ ایک حد تک خالص منطق میں بھی یوں ہوتا ہے کہ دلیل کا ہیولیٰ تو ذہن میں موجود ہوتا ہے، لیکن دلیل کا مکمل خاکہ آہستہ آہستہ از خود وجود پذیر ہوتا ہے۔ غالباً کوئی شخص بھی پہلے سے نہیں جانتا کہ اس کے شعروں اور جملوں کی ترتیب کیا ہوگی۔ اور بالآخر اس کی دلیل کن الفاظ کا جامہ پہن کر ظاہر ہوگی۔ ایک داخلی قوت اس کے مختلف اجزاء کو درجہ بدرجہ تشکیل دیتی ہے۔ تخیل میں بھی یہ عمل یونہی ہوتا ہے، لیکن اس سے آگے بڑھ کر تخیلی پیکر بعض اوقات ایسی ایسی عجیب صورتیں اختیار کرتے ہیں، جن کا جواز حافظہ یا تجربہ کی مدد سے ممکن نہیں۔ خواب میں بھی اس کے مماثل ایک صورت نظر آتی ہے۔ مثلاً اکثر ہم ایسے مقامات اور ایسے مناظر کی سیر دیکھتے ہیں، جن کا پہلے سے ہمیں کوئی تجربہ نہیں ہوتا۔ وہ تخیل جو صرف معروف صورتوں کی نئی نئی تراکیب تک محدود ہے، ایک پست تر درجہ کا حقدار قرار پاتا ہے۔ اعلیٰ تخلیقی عمل یقیناً اس امر کا متقاضی ہوتا ہے کہ اچھوتے اور انجانے حسی پیکر تراشے۔ سوال یہ ہے کہ ذہن کی وہ کونسی قوت ہے، جو ایسے حسی پیکروں کا تصور قائم کرتی ہے۔ جن کی نظیر حافظے یا تجربے میں محفوظ نہیں ہوتی۔ اس کا صرف ایک جواب ممکن ہے کہ احساسِ قدر تخیلات کو نئے نئے سانچے عطا کرتا ہے، ظاہر ہے کہ یہ قدر جذباتی ہوتی ہے۔ اور اس کا تقاضا یہ ہوتا ہے کہ ایسے محسوسات کا استشہاد کیا جائے، جو اس مخصوص جذباتی قدر کے لئے سازگار ماحول مہیا کر سکیں۔ لیکن ظاہر ہے کہ اس طرح بھی اس قوت کی نوعیت کا پتہ نہیں چلتا اور ایک دفعہ ہمیں پھر ذہن کے ان غیر معمولی افعال کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے، جن کا تعلق پیش بینی یا غیب دانی سے ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ ان قوتوں کا صحیح نفسیاتی تجزیہ ابھی تک ممکن نہیں ہو سکا۔

خواب کی حالت میں بھی ہم اکثر اس کیفیت کا تماشا کرتے ہیں کہ جو چیزیں

نظر آتی ہیں ۔ بعض اوقات ان کی صورتیں جانی پہچانی نہیں ہوتیں ۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ جب مختلف مہیجات ایک ہی وقت میں اعضائے حواس پر اثر انداز ہوتے ہیں تو اس سے حاصل ہونے والے حسی تصورات باہم گڈمڈ ہو جاتے ہیں اور پھر بعد میں جب انہیں یاد کی مدد سے زندہ کرتے ہیں تو وہ اپنی اپنی جگہ علیحدہ علیحدہ نظر نہیں آتے بلکہ ایک دوسرے سے متحد اور ایک دوسرے پر یوں اثر انداز ہو کر سامنے آتے ہیں کہ ان کی معروف صورت قائم نہیں رہتی ۔ خواب میں فرض کیجئے کہ آنکھ پر کسی دباؤ کے باعث بعض مراکز کے متاثر ہونے سے سُرخ رنگ کا ایک تصوّر پیدا ہوا ، اس کے ساتھ ہی ایک خاص جذباتی کیفیت بستر کی نرمی یا گدازی سے پیدا ہوئی ۔ اب سرخ رنگ کو اس جذباتی قدر کے حوالے سے متعیّن کرتے وقت ذہن یا تو وہ "سُرخ پوشے کہ لبِ بام نظر می آید" کے روپ میں ڈھال دیتا ہے یا اگر ذہن میں کوئی مخفی خوف یا ڈر پوشیدہ ہو تو اسے سُرخ لپکتے ہوئے شعلوں کا رنگ بھی دے سکتا ہے ۔ دوسرے یہ کہ آلاتِ حواس کو ایک کیفیت سے دوسری کیفیت تک جانے کے لئے درمیانی وقفوں کی ضرورت نہیں ہوتی ۔ آنکھ نیلے رنگ کو دیکھنے کے بعد فوراً ہی سبز یا سُرخ رنگ کو بھی دیکھ سکتی ہے اور ایک ہی لمحہ میں ان تینوں کو یکجا بھی دیکھ سکتی ہے ۔ اس کے بعد جب یاد کی مدد سے ان کا دوبارہ تصور قائم کیا جائے تو تخیلی پیکروں میں مختلف اور متضاد صورتوں کی یک جائی سے ایسی نئی صورتوں کا تشکیل پا جانا ممکن ہے ۔ جن کی نظیر خارجی دنیا میں موجود نہ ہو ۔ اس میں ردِ عمل کو بھی دخل ہوتا ہے ۔ ایک شوخ رنگ دیکھ کر آنکھ بند کریں تو پردۂ بصارت پر ایک مختلف رنگ ظاہر ہوتا ہے ۔

تیسری چیز جو اس ضمن میں اہم ہے ، وہ غلو یا استغراق ہے ، جس کے لئے براہِ راست زبان ذمہ دار ہے ۔ شعر کو تصورات میں پیش کرنے کا ذریعہ زبان ہے ۔ اور یہ ذریعہ کچھ اتنا خودسر اور دخل در معقولات کا عادی ہے کہ اپنا زور دکھانے کے لئے تخیلی پیکروں کو مسلسل متاثر کرتا رہتا ہے ۔ اس کے ساتھ ہی ایک چوتھی

کیفیت بھی اہم ہے اور وہ یہ کہ جب ہم کسی چیز، کسی مقام یا کسی کیفیت کا بیان پڑھتے یا سنتے ہیں تو اس کے متعلق حسّی تصورات قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مثلاً کسی داستان میں جب آپ باہر کے کسی شہر کا ذکر پڑھتے ہیں، تو اس کا باقاعدہ ایک خاکہ اپنے ذہن میں متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس طرح بعض تخیلی پیکر تجربے کے ان خزانوں سے مہیا کئے جاتے ہیں، جن کی خارجی دنیا میں سرے سے کوئی مثال ہوتی ہی نہیں اور ان میں اسی اعتبار سے اختلاف پایا جاتا ہے ؏

تعارف

کسی زمانے میں حلقہ اربابِ ذوق کے ستونوں میں شمار ہوتے تھے۔ اور انہیں اردو میں نفسیاتی تنقید کے اولین ناقدین میں گنا جاتا تھا۔ اس دور کے تنقیدی جائزے ان کے ذکر کے بغیر مکمل نہیں ہوتے تھے۔ تنقیدی مسائل اور قیوم نظر کی شاعری پر انہیں دنوں ان کی دو کتابیں شائع ہوئیں اور ادبی محفلوں میں دیر تک ان کی گونج سنی گئی۔ انہوں نے نفسیات کا گہرا مطالعہ کر رکھا ہے۔ وہ نفسیات کے تمام اہم لکھنے والوں کی تحریروں سے آگاہ ہیں۔ ماضی کے ماہرین نفسیات سے آگاہی کے ساتھ ساتھ وہ جدید مصنفین کی تحریروں سے بھی واقف ہیں۔ وہ ان نفسیاتی ناقدین میں شامل نہیں جو چند اصطلاحات کو دہراتے ہیں اور انہیں کی بنیاد پر تنقید کی سر بہ فلک عمارت بنا ڈالتے ہیں۔ انکے ہاں بصیرت افروزی اور بصیرت آموزی موجود ہے۔

(ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا)

نفسیاتی نقاد یہ اصطلاح ریاض احمد کی پہچان ہے اور ان کے مضامین کا مجموعہ "تنقیدی مسائل" جدید نفسیات سے انکے گہرے شغف کا ثبوت مہیا کرتا ہے۔ میراجی، ریاض احمد اور کچھ دوسرے نقادوں نے نفسیات کی روشنی میں ادبی محرکات کا سراغ لگانے کی کوشش کی اور عمرانی نقادوں کے تاریخیت سے زیادہ فنکار کے داخلی احساسات کو سمجھنا چاہا۔ نیز مقصدیت اور افادیت سے زیادہ جمالیاتی معنویت کو اہمیت دی۔ ریاض احمد اس رجحان کے اہم نقاد ہیں۔ ریاض احمد ادبی تخلیق کی محرکات اور جمالیاتی بنیادوں سے شغف رکھتے ہیں وہ حسی تصورات سے بطور خاص دلچسپی لیتے ہیں اور احساسات سے جذباتی تجرید یا روایات کیطرف جاتے ہیں۔ ریاض احمد اردو نظم میں ہیئت کے مختلف تجربوں کو سامنے لاتے ہیں۔ نئے شعری طرزِ احساس نے چیزوں کو دیکھنے کا جو نیا اندازِ نظر دیا ہے۔ اسکی وضاحت کرتے ہیں ہیئت اور اسلوب کے پس منظر میں کارفرما نفسیاتی میلانات کا سراغ لگاتے ہیں۔

(ڈاکٹر سہیل احمد خان)

حلقہ اربابِ ذوق میں بہترین گفتگو کرنے والے اعجاز بٹالوی، ریاض احمد، الطاف گوہر، مختار صدیقی، وحید قریشی، ضیا جالندھری، شیر محمد اختر اور میراجی تھے۔ وہ لمبی بات نہیں کرتے تھے۔ پھر بھی جب وہ بولتے تھے تو سب ہمہ تن گوش ہو جاتے۔۔ ریاض احمد کی تصنیف قیوم نظر تنقید میں مونوگراف کی شاید پہلی مثال تھی۔ مصنف نے جدید اردو تنقید کی تمام تر وسعت کو اس میں ڈال دیا تھا۔

(جابر علی سید)

میراجی کے بعد نفسیاتی دبستانِ تنقید کے اہم نقاد ریاض احمد ہیں۔ ایک انداز سے دیکھئے تو ریاض احمد مرزا رسوا سے مماثلت رکھتے ہیں۔ مرزا رسوا کی طرح ریاض احمد نے بھی مختلف شعری محاسن اور شعر کی جمالیاتی کیفیات کو مختلف نفسی کوائف سے منسلک کیا ہے۔ فرق یہ ہے کہ جہاں مرزا رسوا شرقی علم النفس پر اپنے دلائل کی بنیاد رکھتے ہیں۔ ریاض احمد جدید مغربی نفسیات سے استفادہ کرتے ہیں۔

ریاض احمد اردو تنقید کا ایک معتبر نام جس کے ادبی فیصلوں اور محاکموں پر اعتماد کرنا ادبی ذوق کی تربیت کے مترادف ہے۔ کم و بیش نصف صدی کے ریاض کے دوران میں شعری مطالعے کی جو تکنیک انہوں نے برتی ہے اور شعر کی پرکھ کے جو پیمانے انہوں نے وضع کئے ہیں۔ وہ آج اردو تنقید کی پوری فضا میں انہیں سے مختص ہو گئے ہیں۔۔۔ عمرانی تنقید نصف صداقت کی نمائندہ تھی، باقی نصف کی نمائندگی جمالیاتی و نفسیاتی تنقید نے کی۔ یہ تنقید میراجی کے ہاتھوں پروان چڑھی اور اسے ریاض احمد نے بلوغت سے آشنا کیا۔ معروضی نقطۂ نظر، متوازن آرا، جانچ پرکھ میں اعتدال، ریاض احمد کی تنقید کی اہم خصوصیات ہیں۔ لغزشوں پر مضبوط گرفت اور خوبیوں کی کھلے دل سے داد ان کا شیوہ ہے اسی لئے ہم ادب کے "تقدمات" کے سلسلے میں ریاض احمد کو ادبی عدالت کا ذہین اور تجربہ کار وکیل سمجھنے میں حق بجانب ہیں (ڈاکٹر سجاد باقر رضوی)